



Scuola di Dottorato in Discipline Umanistiche  
Programma di Filologia e Letterature greca e latina  
SSD: L-FIL-LET/02 – Lingua e Letteratura greca

DIOSCORIDE  
EPIGRAMMI

Introduzione, traduzione e commento

Candidata:

Marta Arsetti

Tutore:

Prof. Mauro Tulli

a.a. 2013/2014

## Indice

Prefazione	4
Introduzione	7
Vita	7
Temi e tipologie di epigrammi	9
Stile, lingua, metro	12
Dioscoride e il nuovo volto dell'epigramma ellenistico	20
Trasmissione manoscritta e fonti secondarie	25
Sigla	27
Abbreviazioni	29
Testo traduzione e commento	31
Epigrammi 1-19	32
Epigrammi sul teatro: 20-24	174
Epigrammi 25-41	241
Tavola delle corrispondenze	309
Bibliografia	311

*A Edoardo*

## Prefazione

Sotto il nome di Dioscoride l'*Anthologia Palatina* ci tramanda quarantuno epigrammi caratterizzati da una notevole varietà tematica e stilistica, molti dei quali presentano agli occhi dello studioso motivi di interesse tali da giustificare, a mio avviso, un'analisi approfondita dell'opera di questo poeta, certamente un rappresentante minore del genere dell'epigramma, se paragonato ai suoi più illustri predecessori, come Asclepiade o Callimaco, ma non per questo indegno di essere oggetto di uno studio specifico: se bisogna, infatti, riconoscere che alcuni dei carmi dioscoridei non fanno che variare, in modo talvolta banale, motivi ricorrenti nel filone epigrammatico, ce ne sono altri che, al contrario, costituiscono esempi originali e unici nel loro genere, come per esempio quelli dedicati alla celebrazione dei poeti drammatici: la cura del lessico, con una particolare attenzione alle neoconiazioni, la frequenza degli stilemi tragici, l'audacia di certe immagini, soprattutto negli epigrammi erotici, e la curiosità erudita sono tutti aspetti che contraddistinguono l'opera di questo epigrammista e concorrono a delineare la fisionomia di un poeta che si colloca, come osserva felicemente la Di Castri, "all'incrocio fra la cultura alessandrina più vivace e originale, cui è improntata la prima stagione dell'epigramma ellenistico – con Callimaco, Asclepiade, Leonida -, e le più barocche e manierate stilizzazioni di Antipatro di Sidone e di Meleagro, di cui il turgore lessicale e una certa pesantezza talora lambiccata trovano in Dioscoride un nitido anticipo"<sup>1</sup>.

D'altra parte, il valore di questo poeta è stato riconosciuto da diversi studiosi: R. Reitzenstein lo definisce "der letzte und vielleicht vielseitigste der grossen alexandrinischen Epigrammatiker"<sup>2</sup>, T. B. L. Webster dice di lui che egli "stands out as a vivid and uninhibited personality, who felt strongly both in scholarship and in

---

<sup>1</sup> Di Castri 1995, 174.

<sup>2</sup> Reitzenstein 1903, 1125.

private life”<sup>3</sup> e P. M. Fraser riconosce che è “interesting and curious”<sup>4</sup> e lo definisce “the other main epigrammatist of the third century”, trattandolo dopo Callimaco<sup>5</sup>.

Proprio per questo motivo è alquanto sorprendente che Dioscoride abbia riscosso meno interesse di altri epigrammisti: a parte le tesi dottorali di O. Moll (*Dioskorides, Vorbilder, Nachahmungen, Metrik*, Zürich 1920) e B. Turlington (*Dioscorides of the Palatine Anthology*, diss. John Hopkins University, Baltimore 1949), l’unica edizione dell’intera opera di questo poeta è quella di G. Galán Vioque, *Dioscórides. Epigramas. Introducción, edición crítica, traducción y comentario filológico*, Huelva 2001. Una traduzione in inglese con brevi note di commento è offerta da J. Clack, *Dioscorides and Antipater of Sidon: The Poems*, Wauconda 2001. Di particolare rilevanza alcuni singoli studi, come l’articolo di R. Reitzenstein<sup>6</sup> in *RE* s.v. *Dioskorides*, quello di L. de Gregori<sup>7</sup>, le pagine che gli dedica Fraser<sup>8</sup> nella sua monografia sull’Alessandria tolemaica, i contributi di L. R. Cresci<sup>9</sup> e quelli di M. B. Di Castri<sup>10</sup>. Punto di riferimento fondamentale, per chiunque si occupi di epigrammi ellenistici, rimane naturalmente l’edizione con commento di A. S. F. Gow e D. L. Page, *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams*, Cambridge 1965.

Con la mia ricerca intendo fornire un nuovo commento agli epigrammi dioscoridei, tenendo conto degli studi più recenti sull’autore e approfondendo l’esegesi di alcuni carmi particolarmente significativi. In questo lavoro ripropongo l’ordine con cui gli epigrammi sono pubblicati da Gow-Page, discostandomi da Galán Vioque, il quale, invece, ha scelto di presentarli secondo un criterio di carattere tematico (cfr. Galán Vioque 2001, 27). A differenza di Gow-Page, tuttavia, ho deciso di prendere in considerazione anche *AP* 9, 734 (41), l’epigramma sulla vacca di Mirone, la cui attribuzione a Dioscoride è discussa (vd. *infra*). L’apparato

---

<sup>3</sup> Webster 1964, 143.

<sup>4</sup> Fraser 1972, I, 568.

<sup>5</sup> Fraser, 1972, I, 595. Lo studioso, tuttavia, appare nel complesso piuttosto critico nei confronti di Dioscoride: a proposito degli epigrammi erotici, osserva che essi “do not suggest that Dioscorides possessed much depth of feeling or gift of poetical expression” (Fraser, 1972, I, 597), mentre “his pieces on literary themes [...] are interesting and in some cases quite attractive, but also without any poetic feeling” (Fraser 1972, I, 606).

<sup>6</sup> Reitzenstein 1903.

<sup>7</sup> De Gregori 1901.

<sup>8</sup> Fraser 1972, I, 595-607.

<sup>9</sup> Cresci 1977 e 1979.

<sup>10</sup> Di Castri 1995, 1996 e 1997.

critico è quello di Galán Vioque: ho segnalato di volta in volta in casi in cui me ne sono discostata.

Desidero rivolgere un sentito ringraziamento al Prof. Massimo Di Marco, dal quale ho imparato ad accostarmi alle opere degli antichi scrittori greci con occhi curiosi e indagatori, cercando di cogliere quella sottile trama di allusioni, nascoste tra le pieghe del testo, che spesso si rivelano decisive per ricostruirne l'esatto significato. Ringrazio, inoltre, il Prof. Mauro Tulli, per aver acconsentito con grande gentilezza e disponibilità a seguire la mia ricerca negli anni del Dottorato a Pisa.

## Introduzione

### Vita

Sulla vita di Dioscoride non abbiamo alcuna notizia certa: sconosciute sono la famiglia d'origine e la patria, così come la datazione, e nei suoi componimenti non ci sono riferimenti personali. Alcuni accenni all'ambiente egiziano, come la descrizione delle piene del Nilo in 33 e 34, una probabile dedica ad Afrodite-Arsinoe (14) e delle allusioni ad Alessandria d'Egitto (37), nonché l'uso di nomi propri come Arsinoe (6, 2) e Tolemeo (37, 1 e 3) e il ricordo delle feste in onore di Adone (3 e 4), la cui celebrazione ad Alessandria è ricordata da Teocrito nell'*Idillio* XV, inducono a credere che il poeta fosse originario di questo paese o che, comunque, vivesse e operasse lì, forse proprio ad Alessandria. L'attribuzione dell'epigramma 38 (Διοσκορίδου Νικοπολίτου) non è di grande aiuto, dal momento che molte località si chiamavano Nicopoli<sup>11</sup>: Gow, tuttavia, suggerisce di identificare questa città con l'omonimo sobborgo a est di Alessandria dove Ottaviano sconfisse Antonio<sup>12</sup>. H. Stadtmüller considera Dioscoride nativo di Issos, basandosi su Steph. Byz. s.v. Ἰσσοῦ· πόλις μεταξύ Συρίας καὶ Κιλικίας ἐν ᾗ Ἀλέξανδρος Δαρεῖον ἐνίκησεν, ἣ ἐκλήθη διὰ τοῦτο Νικόπολις. Su questa ipotesi, tuttavia, L. de Gregori osserva: “non mi sembra probabile che per indicare la patria di un poeta del quale in tutti gli altri casi la patria sembra ignorata dai lemmatisti, si sarebbe adoperato il soprannome inusitato e secondo ogni apparenza soltanto occasionale della città d'Issos; tanto più che lo stesso Stefano Bizantino avverte poco appresso: ὁ πολίτης Ἰσσοῦ Ἰσσοῦς<sup>13</sup>”.

Per quanto riguarda la datazione, l'epigramma su Macone costituisce un *terminus post quem* (stando ad Ath. 6, 241<sup>f</sup>, infatti, era iscritto sulla tomba del poeta): Macone fu maestro di Aristofane di Bisanzio (257-180 a. C. circa) e quindi apparteneva probabilmente alla generazione precedente a quella di Aristofane, e

<sup>11</sup> Vd. Pape-Benseler, *Gr. Eigenn.* s.v., *RE* 17. 511.

<sup>12</sup> Stando a H. Kees in *RE* 17.538, il luogo ricevette il nome da questa vittoria. Gow osserva che la città poteva essere chiamata con il nome con il quale la si conosceva, non con quello che aveva al momento della nascita del poeta (Gow-Page 1965, II, 268, n. 1).

<sup>13</sup> De Gregori 1901, 153.

forse dello stesso Dioscoride: il periodo dell'attività poetica di quest'ultimo potrebbe dunque coincidere con quello dell'attività filologica di Aristofane, corrispondente alla seconda metà del III secolo a. C. Le numerose influenze di Dioscoride su poeti successivi come Antipatro di Sidone, il cui *floruit* si data al 120 a. C., possono essere considerate un *terminus ante quem*. Significative appaiono le tracce di imitazione di Dioscoride riscontrate nella produzione di Riano<sup>14</sup>, che la *Suda* considera un contemporaneo di Eratostene, e su quella di Damageto<sup>15</sup>, la cui datazione è sicura, perché gli epigrammi AP 7, 231, 541 e 438 furono scritti negli anni 220-217 a. C. e AP 6, 277 tratta il tema della morte della figlia di Tolemeo Evergete. Secondo Rostagni<sup>16</sup>, la vita di Dioscoride va collocata con precisione sotto il regno del Filopatore (221-203), mentre Wilamowitz<sup>17</sup>, basandosi sugli epigrammi di elogio del valore spartano, preferisce una datazione agli ultimi anni del regno dell'Evergete (246-221).

In ogni caso, si può affermare che questo poeta fiorì all'incirca nell'ultimo quarto del III secolo a. C., molto probabilmente ad Alessandria d'Egitto. Dalla lettura complessiva dei suoi epigrammi emerge la figura di un tipico letterato alessandrino, interessato agli argomenti più disparati, dalla storia del teatro antico ai culti frigi, e abile nel rielaborare il patrimonio poetico tradizionale. Anche se non si sa nulla della sua vita, non c'è dubbio che i componimenti di Dioscoride riflettono il clima culturale di Alessandria alla fine del III secolo, le nuove tendenze del teatro ellenistico e i gusti del pubblico, le religioni in voga in quel tempo, con una particolare attenzione per i riti in onore della Grande Madre Cibele, le riflessioni dei filologi sulla letteratura del passato e una sensibilità 'decadente' che si avverte soprattutto nei componimenti erotici, dove emerge un certo compiacimento per le descrizioni elaborate e ricche di aggettivi fantasiosi e 'sensuali'.

Per quanto riguarda il nome, si oscilla tra la forma Διοσκορίδης, che è quella testimoniata unanimemente nei lemmi, e Διοσκοουρίδης, che probabilmente era anche

<sup>14</sup> AP 6, 220 (16) e 9, 340 (35) di Dioscoride influenzano AP 6, 173 di Riano; l'epigramma AP 12, 38 di quest'ultimo, inoltre, è probabilmente ispirato da Diosc. AP 12, 37 (10); cfr. al riguardo Moll 1920, 18-20.

<sup>15</sup> AP 7, 432, dedicato a elogiare le imprese belliche degli spartani, è influenzato da Diosc. AP 7, 229 (30); cfr. Reitzenstein 1893, 164, n. 1.

<sup>16</sup> Rostagni 1955-1956, 2. 1, 384-385.

<sup>17</sup> Wilamowitz-Moellendorff 1924, 222.



quella conosciuta da Meleagro, il quale al v. 24 del suo proemio si riferisce al poeta con la perifrasi  $\delta\varsigma \Delta\iota\delta\varsigma \acute{\epsilon}\kappa \kappa\omicron\upsilon\rho\omega\nu \acute{\epsilon}\varsigma\chi\epsilon\nu \acute{\epsilon}\pi\omega\nu\upsilon\mu\acute{\iota}\eta\nu$ . La forma  $\Delta\iota\omicron\varsigma\kappa\omicron\upsilon\rho\acute{\iota}\delta\eta\varsigma$  è testimoniata in monete e iscrizioni della fine del V secolo e nei papiri. Nel III secolo a. C. è documentata in *P. Col.Zen.* 59215 (254 a.C.), 59041 (257 a. C.), *P. Col.Zen.* 58, *P. Ent.* 25, *P. Hib.* 199; numerosa è anche la documentazione epigrafica. Secondo la Di Castri<sup>1</sup>, la scrittura senza dittongo dell'autore dei lemmi si può spiegare con la pronuncia isocronica dei bizantini, che non avvertono la quantità del dittongo<sup>18</sup>.

Sembra che Dioscoride abbia coltivato unicamente il genere dell'epigramma, il che appare sorprendente, considerando il clima culturale nel quale visse e operò e la natura versatile e poliedrica di cui dà prova nei suoi componimenti. Certamente in questo egli si differenzia dai suoi predecessori, i quali si cimentarono quasi tutti con diversi generi letterari. Dei quarantuno epigrammi considerati dioscoridei, solo trentasei vengono attribuiti esplicitamente a Dioscoride attraverso il lemma  $\Delta\iota\omicron\varsigma\kappa\omicron\rho\acute{\iota}\delta\omicron\upsilon$  (o  $\tau\omicron\upsilon \alpha\upsilon\tau\omicron\upsilon$  nel caso di componimenti posti l'uno di seguito all'altro): 1-32; 34-37; a questi bisogna aggiungere 38, attribuito a  $\Delta\iota\omicron\varsigma\kappa\omicron\rho\acute{\iota}\delta\omicron\upsilon$   $\text{Νικοπολίτου}$ , 33, attribuito a  $\Delta\iota\omicron\varsigma\kappa\acute{\omicron}\rho\omicron\upsilon$ , 41, attribuito a  $\Delta\iota\acute{\omicron}\kappa\rho\acute{\iota}\delta\omicron$ , e 39 e 40, con doppia attribuzione.

### Temi e tipologie di epigrammi

Nella sua produzione epigrammatica Dioscoride affronta i temi più vari; in base agli argomenti trattati si possono distinguere i seguenti gruppi:

#### 1) Epigrammi erotici

Si tratta di componimenti che si caratterizzano per l'audacia delle immagini e per il linguaggio talvolta crudo. Dioscoride tratta sia l'amore eterosessuale (in 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7) sia quello omosessuale (in 8, 9, 10, 11, 12, 13). Se alcuni di questi epigrammi appaiono più vicini alla musa asclepiadea, con uno stile sobrio e un'impostazione narrativa, ve ne sono altri che si distinguono invece per la

---

<sup>18</sup> Di Castri 1995, 173, n. 1

descrizione di situazioni erotiche ardite e per il ricorso a vocaboli osceni che fanno per certi versi di Dioscoride un precursore di poeti come Stratone di Sardi e Rufino. In particolare, è stata messa in dubbio la paternità di *AP* 5, 54, 55 e 56 (7, 5, 1), tre epigrammi accomunati dalla presenza di immagini oscene e metafore con chiara valenza sessuale: secondo Fraser, lo stile esuberante di questi componimenti, caratterizzato da espressioni sensuali e da una ricca presenza di aggettivi composti, appare in contrasto con quello della restante poesia erotica dioscoridea e, se dovessero essere veramente di Dioscoride, ne farebbero l'anticipatore e il modello di Meleagro e dei suoi continuatori<sup>19</sup>.

In realtà, i tre epigrammi si inquadrano bene all'interno della produzione di questo poeta, in quanto presentano caratteristiche che si riscontrano anche negli altri suoi componimenti, come l'amore per le neoconiazioni, la studiata collocazione delle parole nel verso, la commistione di differenti registri formali, e dimostrano la capacità di Dioscoride di giocare con i modelli, ravvivando immagini tradizionali e variando in modo ingegnoso metafore già note.

## 2) Epigrammi funerari

In età ellenistica, com'è noto, il genere dell'epigramma conosce una straordinaria fioritura e la sua natura ormai prevalentemente letteraria invita i poeti a giocare con le convenzioni delle antiche iscrizioni, adattandole a strutturare componimenti che il più delle volte hanno perso il rapporto con l'occasione e sono divenuti completamente fittizi. Nel caso degli epigrammi sepolcrali, il venir meno di un monumento o di un defunto reali apre la strada a un totale stravolgimento di

---

<sup>19</sup> "The significance of these three poems lies not in their content but in their style. This is uniform in all three pieces, and characterized by an extravagant voluptuousness of expression, and a highly sensuous vocabulary rich in compound adjectives, which is in complete contrast with the sparse and economic language of Dioscorides' other erotic poems, which, though not as laconic as that of Callimachus, is still of the same type. At the same time the language is not of third-century Alexandria, and the tone as a whole bears a close resemblance to the poems of Meleager and the line of sensuous epigrammatists inspired more or less directly by him. There therefore seems a strong case for denying these pieces to Dioscorides. If they are his, they are of importance as indicating that the rich verse of the Syrian school had forerunners in Alexandria at the end of the third century" (Fraser 1972, I, 598).

questo genere poetico, che diventa un terreno fertile per accogliere diverse innovazioni.

Gli epigrammi funerari dioscoridei costituiscono dei perfetti esempi della duttilità del genere epigrammatico, che si apre in questo periodo ad accogliere gli argomenti più vari, e si possono considerare quasi sempre epitafi fittizi. Più raramente, come per l'epigramma di Macone tramandato anche da Ateneo, si può ipotizzare una destinazione reale; anche qualche altro componimento, come per esempio 39 e 40, ripete assai da vicino gli stilemi delle epigrafi funerarie e potrebbe essere una reale iscrizione.

All'interno di questo gruppo si possono riconoscere diverse tipologie di epigrammi:

- Epigrammi sui poeti (17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26): si tratta della parte più originale e innovativa dell'opera dioscoridea. Rispetto ad altri componimenti dello stesso genere, Dioscoride inventa un nuovo tipo di epigramma, in cui la generica lode del poeta cede il posto a un'acuta analisi della sua poesia, condotta attraverso un sapiente incastro di rimandi all'opera dell'autore celebrato e con immagini folgoranti che veicolano con icastica efficacia il giudizio su di lui; per un'introduzione ai componimenti sui poeti drammatici vd. *infra* p. 174.
- Epigrammi di celebrazione del valore spartano (30, 31, 32)
- Epigramma su un seguace di Dioniso (25)
- Epigrammi sui naufraghi (33)
- Epigrammi su donne (27, su una donna particolarmente feconda; 29, su una nutrice beona, e 39 e 40 sulle partorienti)
- Epigrammi su schiavi (28, 38)

3) Epigrammi dedicatori (14, 15, 16): rispetto ai primi due, rispettivamente la dedica di un ventaglio da parte di un'etera ad Afrodite Urania e la descrizione di uno scudo, spicca il terzo, una *chreia* di carattere eziologico, che descrive la consacrazione di un timpano alla dea madre Cibele.

4)Epigrammi ecfrastici (34, 35 e 41): il primo descrive gli effetti devastanti della piena del Nilo, mentre il secondo, assai più interessante, prende posizione in merito alla questione dell'inventore del doppio flauto. Il terzo epigramma si inserisce nella nutrita serie di componimenti dell'*Antologia* dedicati a elogiare la scultura della vacca di Mirone.

5)Epigrammi satirici (36 e 37): nel primo Dioscoride attacca i gusti teatrali degli alessandrini, che hanno preferito la danza di un pantomimo a una rappresentazione più seria sui Temenidi, mentre nel secondo il poeta lamenta la degenerazione dei suoi tempi, in cui anche il figlio di un tal Tolemeo e di una prostituta può partecipare, e vincere, a una corsa con le fiaccole ad Alessandria.

#### Stile, lingua, metro

L'analisi degli epigrammi dioscoridei rivela un poeta raffinato e molto attento alle scelte stilistiche: in linea con l'indirizzo poetico callimacheo, Dioscoride intesse un vivace dialogo con la tradizione, diletandosi a riprendere dai modelli cui si ispira ora uno spunto a livello di contenuto, ora un'immagine, talvolta un solo vocabolo, talora invece intere espressioni. Può accadere che l'epigrammista decida di combinare insieme diversi modelli in uno stesso componimento, allo scopo di movimentarne il ritmo o farne emergere le reali intenzioni: frequenti, nella sua poesia, sono gli stilemi paratragici, che ricorrono spesso in contesti scherzosi o servono ad "alleggerire" un componimento apparentemente serio; l'autore più imitato è Euripide, che è peraltro l'unico dei tre grandi tragediografi di età classica a non essere celebrato da Dioscoride in un epigramma: un esempio emblematico è costituito da 13, 3 *εὐγενὴν ὀφρῶν λῦσεις τάςιν*, dove la parodia di Eu. *Hipp.* 172 e 289-90 ss. serve a deridere la situazione in cui si trova un amante spilorcio che vuole piegare ai suoi voleri un giovane venale. Come osserva la Di Castri, "se l'alone parodico a cui sono improntati questi paralleli può far presupporre uno scarso apprezzamento di Euripide da parte di Dioscoride, e tale rilievo sembra così collimare con l'ipotesi di una voluta omissione del tragico dal novero dei

componimenti letterari, non si può comunque disconoscere il grande debito di Dioscoride verso il linguaggio del tragico”<sup>20</sup>.

Dioscoride si diverte spesso ad alternare diversi registri formali, mescolando abilmente espressioni solenni e altre gergali al fine di svelare l'intento ironico di un componimento: questo appare particolarmente evidente negli epigrammi scommatici, come per esempio il 37, dove il poeta, come si è detto, esprime tutto il suo sdegno per il fatto che un tale Mosco, figlio di una prostituta, ha conseguito la vittoria in una corsa con le fiaccole ad Alessandria: se l'occasione impone il ricorso a espressioni e vocaboli caratteristici degli epinici, non mancano termini volgari che abbassano il tono del componimento, veicolando il giudizio critico di Dioscoride sulla decadenza dei suoi tempi.

Il sapiente riuso che il nostro epigrammista fa dei modelli scelti emerge in tutta la sua ampiezza negli epigrammi letterari: in 18 e 19, dedicati rispettivamente a Saffo e ad Anacreonte, Dioscoride riprende i due grandi lirici sia a livello formale, sia a livello di contenuto, intrecciando tra loro immagini ed espressioni presenti nei carmi di questi poeti; nel 21, l'epigramma su Eschilo, emerge chiaramente un forte debito nei confronti delle *Rane* aristofanee, nonché verso la *Poetica* di Aristotele, mentre, per fare un altro esempio, il 24, l'epitafio sul poeta comico Macone, utilizza immagini e metafore che richiamano da vicino le opere di Aristofane.

Oltre che ai poeti drammatici, Dioscoride si ispira ovviamente alla poesia omerica: due componimenti come *AP* 5, 56 (1), *cumulatio* dei pregi di una donna, e *AP* 7, 407 (18), vera e propria apoteosi della poetessa Saffo, risentono fortemente dello stile degli inni omerici; in *AP* 5, 138 (2), invece, Dioscoride riprende da Omero non solo il motivo della rievocazione della guerra di Troia, ma anche il lessico, lo stile e la collocazione delle parole nel verso. La terminologia omerica è ampiamente presente negli epigrammi dioscoridei ed è stata di volta in volta messa in evidenza in sede di commento ai singoli componimenti.

Per quanto riguarda il rapporto con i poeti alessandrini, Asclepiade costituisce un importante modello per alcuni epigrammi erotici, come *AP* 5, 53 e 193; 138 e *AP*

---

<sup>20</sup> Di Castri 1997, 63.

12, 170, e suggerisce a Dioscoride alcune immagini, come il paragone tra la bellezza femminile e i fiori di rosa in *AP* 5, 56; a Callimaco risale il tema di componimenti come *AP* 5, 52, *AP* 7, 456 e l'avvio di *AP* 12, 42 e comune ai due epigrammisti sembra essere l'interesse per i culti frigi, testimoniato per Dioscoride da *AP* 6, 220 e *AP* 9, 340 e per Callimaco dal *fr.* 761 Pfeiffer in galliambi (ammesso che sia da attribuire realmente al poeta di Cirene).

Rispetto alla leggera e asciutta eleganza di questi due poeti, capaci di concentrare nel giro di pochi versi il racconto di un tradimento o una raffinata arguzia, Dioscoride appare assai più prolisso e ridondante, mostrando una forte tendenza ad ampliare le misure dell'epigramma e ad appesantirlo con parallelismi, preziosità linguistiche e ricercate collocazioni dei vocaboli.

Anche da Teocrito Dioscoride riprende diverse immagini, come per esempio quella del folto *supercilium* di Polifemo (*Id.* 11, 31) che viene attribuita alla donna amata in *AP* 5, 56, 3, e al poeta siracusano deve forse la stessa rappresentazione dell'amore come  $\beta\acute{\alpha}\rho\omicron\varsigma$  in *AP* 12, 169, 1 (cfr. Theoc. *Id.* 3, 15  $\text{᾽Εγνων τὸν ᾽Ερωτὰ βάρους θεός}$ ). Come osserva la Di Castri, appaiono probabili i punti di contatto tra Dioscoride e Licofrone, accomunati dall'amore per la tragedia e per la commedia antica, nonché dalla predilezione per i pomposi composti che li porta talvolta a creare lunghi neologismi: "il tutto fuso in un vivace plurilinguismo in cui si integra pure il patrimonio della lirica arcaica"<sup>21</sup>.

Gli epigrammi dioscoridei presentano una veste linguistica caratterizzata da una grande varietà, con la mescolanza di diverse forme dialettali anche in uno stesso componimento, "risultato generalmente dell'innesto di dorismi ed epicismi all'interno di una coloritura ionico-attica di fondo"<sup>22</sup>. La scelta idiomatologica talvolta è determinata dal contenuto (come nel caso di *AP* 7, 229, 430 e 434 (30, 31 e 32), i tre epigrammi dedicati a celebrare il valore spartano, in cui abbondano i dorismi), talora invece una forma viene preferita a un'altra in virtù di ragioni metriche; ci sono volte in cui la stessa parola offre letture diverse nei due manoscritti che ci hanno trasmesso

---

<sup>21</sup> Di Castri 1997, 68.

<sup>22</sup> Di Castri 1997, 68-69.

il testo: per esempio in *AP* 5, 56, 3 *P* riporta *λαείαιιν*, *Pl* *λαείηιν*: in questi casi non è possibile determinare con esattezza la forma usata dall'autore, perché è probabile che ci sia stato l'intervento del copista o del compilatore.

In generale, nella prima declinazione si mantiene l'η invece dell' α puro nei casi singolari (cfr., *e.g.*, Ἡρῆς in *AP* 7, 351, 8; Σαμῆς in *AP* 7, 450, 1; Ἀρισταγόρην in *AP* 9, 568, 8): uniche eccezioni sono rappresentate da Ἠλέκτρον in *AP* 7, 37, 10, μιᾷ in *AP* 7, 434, 2 e μιᾶς in *AP* 7, 484, 2; il genitivo singolare dei nomi maschili tende a essere in -εω alla maniera ionica (cfr. Λυκάμβεω in *AP* 7, 351, 1; Κινύρεω in *AP* 7, 407, 7; Ἀμφιπολίτεω in *AP* 12, 37, 1), il dativo plurale in -ησι (cfr. *AP* 7, 31, 3 Μούχησιν). Per i temi in ο, invece, si incontra anche il genitivo poetico in -οιο (cfr. *AP* 12, 37, 1 Σωάροχοιο e *AP* 7, 76, 3 Νειλοῖο) e il dativo plurale in -οισιν (cfr. *AP* 5, 55, 7 ἀμφοτέροισιν). Ionici sono i dittonghi di πολού (*AP* 12, 37, 4) e οὔνομα (*AP* 7, 450, 7).

La forma ἱρός si incontra alternata a quella ἱερός, cfr. *AP* 7, 37, 2, dove compaiono entrambe le forme, prima ionica e poi attica per comodità metrica; *AP* 7, 351, 4; 9, 340, 2. Non contraggono la desinenza ὑμέας (*AP* 12, 170, 3), ἡμέων (*AP* 7, 351, 10), ἡμέας (*AP* 7, 450, 5), εὐφύεες (*AP* 5, 56, 6), τέγεος (*AP* 11, 363, 4), τέρπεο e ῥοδοειδέι (*AP* 5, 54, 5), πατέοντα (*AP* 7, 37, 3), χεῖλεα (*AP* 5, 56, 1). In altri casi, invece, Dioscoride sceglie le forme contratte dell'attico, cfr. *AP* 7, 450, 3 προσάντη; *AP* 7, 485, 1 συνήθη; *AP* 9, 734, 1 ἄπνους; *AP* 7, 430, 5 ἔμπνους. Ionico-epico il vocalismo di κληῖσιν in *AP* 5, 52, 5. C'è qualche dativo in -εcci: cfr. *AP* 5, 54, 3 ὑπερφύεcci e *AP* 7, 166, 1 ὠδίνεcci.

Per quanto riguarda le forme doriche, a parte i summenzionati epigrammi spartani, si tratta di una presenza sporadica: cfr. *AP* 9, 340, 3 χαίταν; *AP* 7, 411, 1 ὕλαν; *AP* 5, 138, 2 ἐφλεγόμαν; *AP* 12, 37, 3 ἐρεθίζαι.

Dioscoride si distingue per una straordinaria ricchezza lessicale: i suoi componimenti sono pieni di composti fioriti, neologismi, aggettivi ricercati. Marcata è la tendenza di questo poeta a dare concretezza alle sue descrizioni attraverso immagini incisive: basti pensare, per fare qualche esempio, alle statue dei due satiri

che si immaginano poste sulle tombe di Sofocle e Sositeo (in 22 e 23), inequivocabile simbolo dei diversi tipi di dramma satiresco coltivati dai due poeti, o alla metafora del “timo pungente” usata per definire la natura della poesia comica di Macone (24).

La Cresci<sup>23</sup> ha osservato che la predilezione manifestata da Dioscoride per il tragico Eschilo spiegherebbe il carattere distintivo del suo stile, soprattutto negli epigrammi erotici: l’epigrammista cercherebbe di riprodurre il carattere magniloquente e ricercato della poesia del grande tragediografo, anche se naturalmente il risultato di questa operazione è decisamente modesto e tende ad apparire barocco e artificioso. Ciò nonostante, occorre riconoscere a Dioscoride una certa originalità nel rielaborare spunti ed espressioni tratti dai poeti precedenti, nell’inventare immagini spesso assai efficaci, nel descrivere spregiudicate situazioni erotiche, nel tracciare acuti giudizi critici sui poeti del passato. Il nostro epigrammista si dimostra abile nel manipolare le proprie fonti, variando i diversi *topoi* dell’epigramma in modo così ingegnoso da arrivare talvolta a crearne di nuovi: “spostando, anche leggermente, i termini di una metafora, ponendo l’accento su certi aspetti di una situazione già pienamente sfruttata, sviluppando, altrove, sino ai limiti del grottesco, tutte le possibilità insite in un *τόπος* della poesia epigrammatica, Dioscoride riesce a creare un altro *τόπος*, un altro motivo suscettibile di rielaborazioni, arricchimenti, inversioni; innovatore, per certi aspetti, dei luoghi topici dell’epigramma, diviene egli stesso, per i poeti successivi, modello e quindi terreno di sperimentazione”<sup>24</sup>.

Tra le neoformazioni dioscoridee meritano di essere ricordati i verbi ἀναρχαίζω (23, 6), ἀμφικαλέω (5, 6), μετακαινίζω (21, 5); forse anche gli aggettivi μυέλινος (2, 2) e παλίμπλυτος (24, 3) e il deverbativo προσανάγκλιμα (18, 1). Folta è la presenza di composti nominali, mentre meno frequenti sono quelli verbali: tra questi ultimi si segnalano καινοτομέω (20, 2 e 23, 9), κισσοφορέω (23, 3), non attestato prima di Dioscoride, ὀνειροπολέω (13, 2). Molto amati appaiono i composti in φιλο-: φιλάγων (24, 1), φιλαιδήμων (26, 5), φιλέσπερος (19, 7) sono probabilmente creazioni di

---

<sup>23</sup> Cresci 1979, 255-256.

<sup>24</sup> Cresci 1979, 256.



Dioscoride, così come φιλόπλους (36, 1), da un nominativo \*φίλοπλος da ὕπλον, non attestato, e forse φιλόκητος (29, 3). Tra i numerosi altri composti inventati da Dioscoride, si ricordano ῥοδόφυγος (5, 1), γαστροβαρής (7, 1), ἀρσενόπαις (7, 6), παιδοκόραξ (13, 2), βουπλάκτας (41, 2), ἀθυροστομία (1, 8). Come osserva la Di Castri, la presenza di quest'ultimo neologismo, dell'*hapax* παρθεσία (22, 2) e di παρθενίη (17, 3) “mostrano come Dioscoride condivide con Callimaco una certa predilezione per gli astratti in -ιη (raro παρθενίη di 17, 3)”<sup>25</sup>.

Per quanto riguarda la collocazione delle parole nel verso, Dioscoride ama creare studiate simmetrie: frequente è il ricorso all'iperbato, soprattutto a quello che dispone i due membri in colonna all'inizio o alla fine dei due versi di un distico, in genere quello iniziale, che permette di riprendere e sottolineare l'oggetto a cui il poeta si riferisce, come per esempio in 10, 1-2 πυγὴν ... / μυελίνην, o in 6, 1-2 πιεστήν ... / φιλίην; in 16 e 23 gli arditi iperbati, dispiegati nei primi tre versi, si accompagnano a una certa ricchezza lessicale: ... ἤθελ' ἰκέσθαι / ἔκφρων ... / ἄγνός Ἄτυς Κυβέλης θαλαμηπόλος (16, 1-3); Κήγῳ Σωσιθέου κομέω νέκυν ... / ... / Σικριτὸς δὲ πυρρογένειος (23, 1-3).

Come osserva la Di Castri, una soluzione spesso adottata dall'epigrammista è quella del doppio iperbato “a incastro”, in cui i membri sono disposti alternativamente: talvolta la disposizione di aggettivi e sostantivi segue un ordine parallelo, come in 39, 1 Τὴν γοεραῖς πνεύσασαν ἐν ᾧδίνεσσιν Λαμίσκην e 39, 6 θερμὰ ... ψυχροῦ δάκρυα ... τάφου, talora invece ha un andamento chiastico, come in 14, 1 Ἐπίδῃ τὴν μαλακοῖσιν ἀεὶ πρήειαν ἀήταις<sup>26</sup>.

L'anafora alcune volte è circoscritta a un segmento di epigramma, altre volte, invece, assume una funzione strutturante: per il primo caso, si può ricordare l'uso di οὔτε in 17, 3-4 (οὔτε τι παρθενίην ἡσχύναμεν, οὔτε τοκῆας / οὔτε Πάρον κτλ.), per il secondo merita di essere menzionato il ricorso alla particella disgiuntiva ἢ in 18 ai

<sup>25</sup> Di Castri 1997, 70.

<sup>26</sup> Di Castri 1997, 71.

vv. 3, 5 e 7 per avviare i tre distici centrali dell'epigramma o la ripresa del καί all'inizio dei singoli distici di 1, che struttura i vv. 1-6 in un articolato polisindeto.

Le metafore, ampiamente presenti nell'opera di Dioscoride, assumono in alcuni casi forme decisamente originali: oltre a riproporre le immagini più note del repertorio erotico, come quella del fuoco (2, 2) o dei fiori (5, 2 e 1, 6), Dioscoride riesce talvolta a variarle in modo ingegnoso, come in 13, dove l'immagine della pesca, di certo non nuova in ambito amoroso, viene formulata in modo inusuale, attraverso l'uso di un tono oracolare e il ricorso a un proverbio; nello stesso epigramma particolarmente efficace risulta il neologismo παιδοκόραξ (13, 2), in cui la tradizionale voracità del corvo viene usata per alludere alla cupidigia sessuale. Interessante l'uso che l'epigrammista fa delle metafore botaniche: come osserva la Di Castri, "Dioscoride sembra precursore di Meleagro nell'associare un poeta, nella fattispecie Macone, a una pianta specifica, il "timo pungente", anche se tale scelta riflette un'immagine filtrata già nella retorica"<sup>27</sup>.

Per quanto riguarda la metrica, Dioscoride appare nel complesso vicino agli altri poeti alessandrini<sup>28</sup>. Nella scelta delle cesure, l'epigrammista usa molto spesso negli esametri la dieresi bucolica: ben 97 versi hanno questa cesura. Secondo Moll quest'utilizzo della dieresi, superiore a quello che si riscontra nell'esametro callimacheo, sarebbe dovuto in parte all'influsso della poesia teocritea.

In alcuni epigrammi (1, 2, 15, 33, 20, 31, 28, 24, 36, 37, 9, 10, 13) la dieresi è presente in tutti gli esametri, conferendo così al componimento un ritmo cadenzato; come osserva la Di Castri, Dioscoride sembra abbandonare quest'uso quando vuole ottenere effetti di particolare scorrevolezza dei versi o lasciar trapelare risonanze arcaiche, come in 8, pieno di suggestioni esiodee ed elegiache<sup>29</sup>.

L'unico esametro spondaico è 1, 3; in generale, i poeti ellenistici non amano usare esametri spondaici negli epigrammi: nessuno ne ha Callimaco, uno soltanto Asclepiade (AP 5, 7, 1), due Meleagro (AP 5, 198, 3 e 12, 94, 1), giustificati dalla presenza di nomi propri.

---

<sup>27</sup> Di Castri 1997, 72.

<sup>28</sup> Cfr. Moll 1920, 45 ss.; De Gregori 1901, 178-188.

<sup>29</sup> Di Castri 1997, 72-73.

Come osserva la Di Castri, Dioscoride è più flessibile di altri poeti alessandrini nell'osservare le norme che regolano l'esametro<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup>Di Castri 1997, 73. Ci sono alcuni casi di violazione del ponte di Hermann in 4, 1; 19, 1 e 30, 5, violazione non sostanziale in quanto coincide con l'inserimento di monosillabi che non hanno alcuna autonomia semantica (articoli o congiunzioni). In due casi non viene osservata la 1<sup>a</sup> legge di Meyer (2, 1 e 16, 9), in quattro la 2<sup>a</sup> (6, 1, in cui però la violazione è accidentale dal momento che ἔρωτ' è eliso; 15, 5, in cui l'aggettivo possessivo ἐμῶς è strettamente collegato al sostantivo ἀπίδος che lo precede; 17, 7, in cui la fine di parola passa in secondo piano dato il carattere compatto della dittologia sinonimica in inciso μὲν θεὸς καὶ δαίμονας; 24, 5). Dioscoride rispetta maggiormente la legge che vieta la fine di parola in corrispondenza del 5<sup>o</sup> *longum* quando nel 3<sup>o</sup> piede si ha fine di parola in concomitanza con la cesura maschile (cfr. Moll 1920, 53). Tre soltanto (7, 3; 5, 1; 22, 3) sono le eccezioni alla legge che esclude fine di parola in corrispondenza del 5<sup>o</sup> *longum* quando il verso è scandito dalla cesura trocaica nel 3<sup>o</sup> piede seguita da parola polisillabica. Solo in 15, 3 viene violata la legge di *Naeke*, che vieta la fine di parola in coincidenza con la fine del 4<sup>o</sup> piede spondaico, ma tale deroga è poco significativa, perché investe la congiunzione καί. In diversi casi viene elusa la legge di *Hilberg*, che tende a escludere la fine di parola dopo il 2<sup>o</sup> piede spondaico: 3, 2; 19, 5; 28, 1; 39, 5; 38, 1: come osserva la Di Castri, in molti casi “cadono in questa deroga dei monosillabi; e non di rado lo stesso Callimaco, più ligio di Dioscoride, inserisce dei monosillabi in questa posizione” (Di Castri 1997, 73, n. 74). Dioscoride non rispetta la legge di *Gisèle*, che tende a escludere la fine di parole del tipo x - ◡◡ in corrispondenza del secondo piede, in 2, 1 per inserire nel verso il nome Ἀθήνιον. Tale norma è strettamente osservata da Callimaco, ma violata in alcuni casi da Apollonio Rodio, per esempio in 1, 1346. La legge di *Gerhard*, che vieta fine di parola in corrispondenza del 5<sup>o</sup> *longum*, viene talvolta elusa per inserire alcuni nomi propri, come in 3, 1; 40, 1; 8, 3, o, più spesso, in presenza di monosillabi non dotati di accento proprio, come in 6, 3; 2, 1-3; 12, 14, 1; 37, 3; 169, 1.

## Dioscoride e il nuovo volto dell'epigramma ellenistico

Il genere epigrammatico, com'è noto, è presente nella letteratura greca sin dagli albori<sup>31</sup>, anche se nel corso dei secoli subisce una lenta, ma decisiva, evoluzione. La breve e anonima iscrizione di età arcaica<sup>32</sup>, apposta su steli funerarie o doni votivi, per lo più priva di ambizioni artistiche e strettamente legata a un'occasione reale e a una funzione precisa – ricordare il nome del defunto o quello del dedicante – comincia a mutare volto in età classica, quando tende ad ampliare le sue dimensioni e ad acquisire una forma più curata; in questo periodo, tra l'altro, essa comincia a uscire dall'anonimato<sup>33</sup>.

È solo in età ellenistica, tuttavia, che il genere subisce una radicale trasformazione, diventando in breve tempo la forma letteraria più congeniale ai poeti del tempo, in quanto, sopra ogni altra, consentiva loro di coniugare alcuni capisaldi della nuova poetica: brevità e concisione, levigatezza formale, gusto per l'erudizione, allusività.

Se l'epigramma del periodo arcaico e classico è profondamente legato a un oggetto – monumento funebre, coppa, vaso, ecc. – e, di conseguenza, presenta una

---

<sup>31</sup> I più antichi epigrammi che ci sono giunti - l'iscrizione del vaso del Dipylon (CEG 432, 740-725 a. C. circa) e quella della coppa di Nestore di Pitecusa (CEG 454, 735-720 a.C.) - sono anche le prime attestazioni dell'uso della scrittura alfabetica da parte dei Greci.

<sup>32</sup> Per gli epigrammi anteriori all'età ellenistica cfr. G. Kaibel, *Epigrammata Graeca e lapidibus conlecta*, Berlin 1878; W. Peek, *Griechische Vers-Inschriften*, vol. I, *Grab-Epigramme*, Berlin 1955; P. A. Hansen, *Carmina epigraphica Graeca saeculorum VII-V a.Chr.n.*, Berlin-New York 1983 e *Carmina epigraphica Graeca saeculi IV a.Chr.n.*, Berlin-New York 1989.

<sup>33</sup> Sembra che uno dei primi a inserire il proprio nome sia stato Ione di Samo nei due unici epigrammi che ce ne sono rimasti, CEG 819, epp. II e III, rispettivamente incisi – probabilmente nella seconda metà del IV secolo - sotto le statue del dioscure Polluce e del navarca Lisandro, nel grande monumento eretto a Delfi dagli Spartani dopo il trionfo di Egospotami (405 a.C.); il nome di Ione compare al v. 1 dell'epigr. II e al v. 4 dell'epigr. III. Come osserva Fantuzzi, il testo di questi componimenti “non si presenta mai come voce del dedicante o delle statue (come d'abitudine nelle epigrafi dedicatorie), ma come voce del poeta che ‘commenta’ le statue stesse, con un atteggiamento dunque da epigramma deittico ellenistico” (Fantuzzi-Hunter 2002, 396). Nel primo di essi, per la statua di Polluce, l'autore esibisce un'enfatica auto-coscienza del proprio ruolo: egli, infatti, dice che, come compositore dell'epigramma, ha incoronato (ἐστεφάνωσε) il basamento (κρηπίς) della statua che Polluce aveva meritato per aver guidato i Greci: il verbo στεφανοῦν viene a elevare Ione al livello di Lisandro, che, come si dice nell'altro epigramma, aveva ‘dato lustro’ a Sparta invitta con la vittoria sugli ateniesi (senso metaforico che στεφανοῦν ha spesso in greco), se non addirittura a quello degli dei che erano rappresentati nel gruppo di statue nell'atto di incoronare Lisandro. Dunque, “la testimonianza sicuramente più antica della letterarietà della forma epigrammatica non è un epigramma concepito per essere letteratura e per essere diffuso solo o anche per via extra-epigrafica, ma è un'epigrafe di sicure finalità pratiche, iscritta sulla pietra a fare da didascalia di un monumento” (Fantuzzi-Hunter 2002, 397).

serie di convenzioni connesse alla sua natura di testo “iscritto” (appello al passante, riferimenti diretti alla tomba, voce del defunto, invocazione alla divinità dedicataria), quello ellenistico è ormai un componimento prevalentemente letterario, che eredita caratteristiche proprie di altri generi, ma si costruisce sulla scia della precedente tradizione epigrafica<sup>34</sup>, accogliendo quelle convenzioni ormai consolidate e sfruttando la libertà derivante dall’assenza di un contesto monumentale per sperimentare e produrre numerose innovazioni<sup>35</sup>. Come osserva Gutzwiller 1998, 4, “the illusion of inscription maintained in many literary epigrams may also have boosted the genre’s appeal to this bookish age, concerned with the visual as well as the more strictly literary aspects of the written word”.

In questo periodo cominciano a essere realizzate le prime raccolte di iscrizioni e sembra che gli stessi poeti si siano preoccupati di riunire i loro epigrammi in dei *libelli*<sup>36</sup>, il che implica che si tratta di testi concepiti per essere antologizzati, ovvero per coesistere con altri componimenti in un libro: questo fatto permette agli autori di saggiare sempre di più le potenzialità espressive dell’epigramma, piegandolo ad accogliere argomenti che prima erano appannaggio di altri generi letterari e sfruttando la possibilità, offerta dalla forma libresca, di operare collegamenti intertestuali, sfidando il lettore a riconoscerli e a interpretare il testo alla luce di quelli.

La finzione di un monumento funebre o di un oggetto da dedicare fa sì che la ripresa di motivi e situazioni tipici delle vere iscrizioni diventi uno straordinario strumento per conferire agli epigrammi una notevole ambiguità e un carattere polisemico, rendendone meno scontata l’interpretazione: attraverso certi stilemi, infatti, il componimento delinea un contesto di riferimento e crea nel lettore determinate aspettative che verranno poi frustrate, costringendolo quindi a cercare nuove strade per decifrare il testo. Verrebbe quasi da dire che le convenzioni

---

<sup>34</sup> Cfr. Bing 1988, 29: “besides keeping its traditional meters, it continued to use deictic markers to refer to (now fictional) monuments or votive objects and their physical settings; and it continued to name the donors and deceased, their families, affiliations, cities of origin (again, no longer real)”. Cfr. anche Rossi 2001, 3: “in many respects, epigram inherited and reworked the themes and characteristics of literary genres that were already in decline, such as sympotic poetry, but it preferred to appear as the literary *alter ego* on a structural and formal level of a real “genre”, namely the epigraphs”.

<sup>35</sup> Cfr. Tueller 2008.

<sup>36</sup> Cfr. Argentieri 1998.

epigrafiche siano una sorta di ossatura che sorregge il corpo dell'epigramma e offre una strada maestra per orientarsi nella sua lettura, ponendo tuttavia continui ostacoli che impediscono un cammino diritto e costringono a cogliere gli elementi di discontinuità rispetto alla tradizione. Trattandosi di un epigramma ormai passato dalla pietra al rotolo di papiro, "its formal resemblance to the inscribed variety prompts readers to experience the poem's context as at least partly a *lack* of context. The lack elicits a response, which is to use imagination to fill out the picture" (Bing 1995, 116, n. 3): si tratta di quello che lo studioso definisce *Ergänzungsspiel*<sup>37</sup>.

Gli epigrammi di Dioscoride costituiscono un'interessante testimonianza dei cambiamenti subiti dall'epigramma ellenistico, esemplificando assai bene la voglia di sperimentare tipica del periodo e la capacità di riutilizzare le antiche convenzioni epigrafiche all'interno di un contesto ormai mutato per realizzare componimenti completamente nuovi. Il poeta, ad esempio, dimostra di saper abilmente intrecciare motivi sepolcrali e amatori, seguendo una strada tracciata in precedenza da Asclepiade<sup>38</sup>: l'epigramma 2 descrive un innamoramento istantaneo determinato dall'ascolto di un canto e ricorre all'immagine della morte per rappresentare lo stato di completo struggimento amoroso in cui versa l'io poetico; analoga commistione dei due registri avviene negli epigrammi 3 e 4, in cui l'avvenenza di due donne che hanno partecipato alle Adonie, battendosi il petto in segno di dolore, fa desiderare al poeta di morire come il dio per partecipare ai riti in suo onore e poter godere così della vista del loro seno nudo: la soddisfazione del desiderio erotico viene a coincidere, di fatto, con la morte.

Il motivo del dialogo tra il monumento e un passante, a sua volta, può divenire un espediente che permette al poeta di dar vita a una scenetta dialogata che non ha più alcun legame con una reale iscrizione: è il caso dell'epigramma 31 (AP 7, 430),

<sup>37</sup> Numerosi gli studi fioriti negli ultimi anni sull'epigramma: tra i più importanti, Gutzwiller 1998; M. A. Harder, R. F. Regtuit, G. C. Wakker, *Hellenistic Epigrams*, Leuven 2002; Bing-Bruss 2007; C. C. Tsagalis, *Inscribing Sorrow: Fourth-century Attic Funerary Epigrams*, Berlin 2008; M. Baumbach, A. Petrovic, I. Petrovic (edd.), *Archaic and Classical Greek Epigram*, Cambridge 2010; Livingstone-Nisbet 2010; V. Garulli, *Byblos laineae. Epigrafia, letteratura, epitafio* (Eikasmos. Studi, 20), Bologna 2012.

<sup>38</sup> Si pensi a componimenti come AP 7, 217 (= HE 41 = 41 Sens), in cui il v. 1 Ἀρχεάνακσαν ἔχω τὰν ἐκ Κολοφῶνος ταίραν, grazie all'ambiguità del verbo ἔχω, rende difficile stabilire se la *persona loquens* sia la tomba o un amante, o AP 5, 162 (= HE 8 = 8 Sens), in cui l'esperienza erotica è equiparata alla morte e l'io poetico sembra assumere la voce del defunto che narra la causa del suo decesso.

solo per errore inserito nel settimo libro della *Palatina*, il cui *incipit* (Τίς τὰ νεοκυύλευτα ποτὶ δρυῖ τῶδε καθ᾽ ἤψεν / ἔντεα; τῷ πέλτα Δωρὶς ἀναγράφεται;) ricorda analoghi inizi di dediche dialogiche, portando il lettore ad aspettarsi una risposta da parte dell’oggetto; in realtà il seguito del carme fa luce sulla reale identità dei due locutori – non un anonimo passante e un oggetto o una stele che recano incisa un’iscrizione, ma due soldati Argivi sopravvissuti alla battaglia di Tirea, che si chiedono di chi sia lo scudo su cui è iscritta con il sangue la dichiarazione della vittoria degli Spartani: d’altra parte, uno degli aspetti più interessanti della ripresa di certi motivi epigrafici all’interno di un contesto fittizio è costituito proprio dall’ambiguità che investe le voci che parlano nell’epigramma<sup>39</sup>, un’ambiguità che viene ampiamente sfruttata dai poeti per sorprendere di continuo il lettore e dare vita a componimenti tutt’altro che scontati. La scelta di far parlare i due nemici del dedicante (lo spartano Otriade) porta di fatto Dioscoride a realizzare un carme che stravolge completamente le consuetudini dell’epigramma dedicatorio, in cui il punto di vista riflesso era solitamente quello del committente della dedica.

Il nostro epigrammista, dunque, mostra una spiccata tendenza a rielaborare in modo nuovo motivi tradizionali: nell’epigramma 26 (*AP* 7, 450), un epitafio fittizio per Filenide di Samo, considerata dagli antichi autrice di un trattato *Περὶ ἀφροδισίων*, Dioscoride ripropone nei primi due versi l’appello al passante tipico delle antiche epigrafi, modificandone tuttavia il significato: se di solito a questa figura veniva chiesto di avvicinarsi alla tomba e leggere l’iscrizione ivi incisa, per ricordare il nome del defunto e compiangerne la sorte, nel caso di un personaggio che in vita non ha goduto di una buona reputazione il fatto che il viandante si accosti alla tomba non

<sup>39</sup> Callimaco, in particolar modo, gioca molto sull’ambiguità delle ‘voci’ nell’epigramma dedicatorio e sepolcrale di forma dialogica: in *AP* 7, 522 (= *HE* 40), ad esempio, viene drammatizzato il processo di lettura e di riconoscimento dell’oggetto descritto da parte non di un ignaro passante generico, ma di un lettore informatissimo (che coincide, di fatto, con l’autore): Τιμονόη. τίς δ’ ἐσσι; μὰ δαίμονας, οὗ εἴ τι ἐπέγνω, / εἰ μὴ Τιμοθέου πατρὸς ἐπὶ ὄνομα / ἐτήλη καὶ Μήθυμνα, τὴ πόλιν. ἥ μέγα φημί / χῆρον ἀνιᾶσθαι σὸν πόσιν Εὐθυμένη: “alla solita domanda circa l’identità della defunta non risponde affatto l’epigrafe in luogo della defunta, come invece avveniva abitualmente nelle iscrizioni sepolcrali dialogiche: Callimaco toglie letteralmente la parola all’iscrizione, sostituendo la battuta dell’iscrizione con il processo della decifrazione di ciò che lui stesso vede inciso sulla stele” (Fantuzzi-Hunter 2002, 427). Cfr. su questo D. Meyer, *Inszeniertes Lesevergnügen. Das inschriftliche Epigramm und seine Rezeption bei Kallimachos*, Stuttgart 2005 (un breve sunto dei principali argomenti di questo libro è presente in D. Meyer, *The Act of Reading in Hellenistic Epigram*, in Bing-Bruss 2007, 187-210); T. A. Schmitz, *Epigrammatic Communication in Callimachus’ Epigrams*, “GRBS” 50, 2010, 370-390.

può essere più dato per scontato e la richiesta di avvicinarsi viene fatta seguire dall'accorata autodifesa della donna, che afferma di non aver scritto un'opera disonorevole: Τῆς Σαμίης τὸ μνημα Φιλαινίδος· ἀλλὰ προσειπεῖν / τλήθι με, καὶ στήλης πλησίον, ὧνεο, ἴθι. / οὐκ εἴμ' ἢ τὰ γυναιξὶν ἀναγράφασα προσάντη / ἔργα καὶ Αἰσχύνην οὐ νομίσασα θεόν, κτλ. La rielaborazione del motivo dell'appello al passante era stata già realizzata negli epigrammi scritti per personaggi come il misantropo Timone o il giambografo Ipponatte, cioè individui che in vita non avevano amato la compagnia degli altri uomini o che erano stati famosi per la loro aggressività e alla cui tomba, quindi, era meglio non avvicinarsi: cfr., per esempio, Leon. *AP* 7, 316 (= *HE* 100), 1-2 τὴν ἐπ' ἐμεῦ στήλην παραμείβεο μήτε με χαίρειν / εἰπὼν μήθ' ὅστις, μὴ τίνος ἐξετάσας e *AP* 7, 408 (= *HE* 58), 1-2 ἀτρέμα τὸν τύμβον παραμείβετε, μὴ τὸν ἐν ὕπνῳ / πικρὸν ἐγείρωτε σφῆκ' ἀναπαυόμενον.

È soprattutto negli epitafi fittizi per i poeti del passato, tuttavia, che risulta evidente quanto anche Dioscoride contribuisca a valorizzare le potenzialità offerte da un epigramma ormai concepito prevalentemente per la pagina: il ciclo di componimenti sul teatro, in particolare (vd. *infra*), delinea nel complesso un discorso di storia letteraria costruito attraverso una serie di tessere poetiche che ben si incastrano tra loro grazie a diversi rimandi intertestuali, rivelando la loro natura di testi pensati per comparire all'interno di uno stesso libro ed essere letti insieme l'uno dopo l'altro: ad esempio, l'*incipit* dell'epigramma 21, Θέσπιδος εὖρημα τοῦτο, ricorda assai da vicino attacchi epigrafici con il nome del defunto al genitivo insieme a un termine che indica la tomba e ad elementi deittici<sup>40</sup>, ma la presenza di εὖρημα e il puntuale collegamento al carne precedente, in cui Tespi rivendicava l'invenzione della tragedia, denunciano chiaramente che non ci sono steli funerarie da immaginare, ma solo testi poetici che si collocano in una dimensione puramente libresca. Le stesse considerazioni valgono per i carmi 22 e 23: il primo dei due riproduce il motivo del dialogo tra un passante e il monumento funebre (in questo caso la statua di un satiro che sormonta la tomba di Sofocle), nel secondo c'è una

<sup>40</sup> Cfr., e.g., *CEG* 165 Γλαύκου εἰμὶ μνημα τοῦ Λεπτίνεω; [Simon.] *AP* 7, 677, 1 Μνημα τόδε κλεινοῦ Μεγιστία.



sola *persona loquens*, e precisamente la statua di un altro satiro che si immagina posta sulla tomba di Sositeo: in entrambi i casi le informazioni fornite riguardano l'attività poetica dei due personaggi e diversi elementi rivelano che non si tratta di veri epitafi, ma di testi fittizi che si presuppongono a vicenda. Questo gruppo di componimenti è dunque molto interessante perché sembra avvalorare l'ipotesi dell'esistenza di *libelli* di epigrammi editi dagli stessi autori in cui l'organizzazione del materiale avveniva per contenuto.

Questi esempi dimostrano come i carmi dioscoridei riflettano assai bene la nuova natura assunta dal genere epigrammatico in età ellenistica, presentando in alcuni casi una forma decisamente originale e meritevole di attenzione.

#### Trasmissione manoscritta e fonti secondarie

Tutti gli epigrammi di Dioscoride che conosciamo sono trasmessi dal codice *Palatinus Heidelbergensis Graecus 23*, datato al X secolo, opera di più di uno scriba. Tre componimenti si incontrano ripetuti: 26, trascritto dal correttore accanto ad *AP 7, 345*, epigramma con cui presenta connessioni tematiche; 30, ripetuto dallo stesso copista per errore dopo *AP 7, 721*, e 36, copiato di nuovo dopo *AP 11, 361*.

Dei 41 epigrammi attribuiti a Dioscoride solo quindici sono riportati nella *Planudea*: 1, 17, 22, 30, 32, 25, 33, 34, 39, 40, 29, 28, 38, 36 e 41. L'epigramma 33 si incontra ripetuto. Si trovano tutti nel primo blocco (Pl $\alpha$ ) del manoscritto *Marcianus 481*, a eccezione di 25 e della ripetizione di 33, che compaiono nella seconda parte (Pl $\beta$ ).

Pochi sono gli epigrammi di Dioscoride presenti in altre antologie o sillogi minori: solo l'epigramma 22 è trasmesso dal *Matritensis 4562 (olim 24)*, un codice della seconda metà del XV secolo autografo dell'erudito bizantino Costantino Lascaris che contiene, insieme ad altri testi poetici, una selezione di epigrammi trascritti in gran parte dall'*Antologia* di Massimo Planude, anche se con molte varianti ed errori. Rilevante appare un manoscritto, chiamato *Londiniensis Mus. Brit. Add. 16409 (Q)*, che è un *apographon* dell'*Antologia* di Planude corretto dallo stesso Planude e acquistato dal Museo Britannico nel 1846 dal collezionista italiano L. M.

Rezzi. Secondo Cameron, “it is indeed the earliest apograph ... Evidently the copy was made during the Planudes’s lifetime and revised by him. It must be re-examined with care and fully exploited by future editors of the Anthology”<sup>41</sup>. Di Dioscoride riporta gli epigrammi 1, 17, 22, 30, 32, 25, 33, 34, 39, 40, 29, 28, 38, 36, 41.

Per quanto riguarda le fonti di trasmissione indiretta, Ateneo riporta per intero l’epigramma 24 e Plutarco cita il 30. Nella *Suda* sono citati 14, 1 (s.v. ῥιπῆς); 15, 2 (s.v. θοῦρον) e 15, 4 (in parte s.v. δῆεις); 16, 3-4 (in parte, s.v. ἐψύχθη e θευφορία); 16, 7-8 (s.v. ὀνομαστός); 16, 9-10 (in parte s.v. τύμπανος); 16, 11-12 (s.v. μυκήσαντος); 16, 15-16 (s.v. θαλάμη e in parte s.v. λαλάγημα); 39, 5-6 (s.v. λεχώια); 40, 6 (s.v. παντολιγοχρόνιος); 28, 2-4 (s.v. αὐθιγενής).

---

<sup>41</sup> Cameron 1993, 350.

## SIGLA

<b>P</b>	Palatinus Heidelbergensis gr. 23 + Paris. suppl. gr. 384
<b>P<sup>2</sup></b>	altera transcriptio eorum epigrammatum quae in cod. P bis apparent
<b>J</b>	codicis P lemmatista
<b>C</b>	codicis P corrector
<b>Pl</b>	Ven. Marcianus 481 ab ipso Maximo Planude scriptus [Anthologia Planudea]
<b>Pla</b>	ff. 2-76 capita vii Anthologiae complectentia
<b>Plb</b>	ff. 81 <sup>v</sup> -100 supplementa ad capita i-iv complectentia
<b>Q</b>	Londiniensis Mus. Brit. Add. 16409 ab ipso Maximo Planude correctus (c. 1301)
<b>M</b>	Matritensis 4562 ab ipso Constantino Lascare scriptus (olim Matritensis 24)
<b>Ap. G.</b>	Apographon Guietianum (Paris. suppl. gr. 2742 et 886)
<b>Ap. R.</b>	Apographon Ruhnkenianum
<b>Ap. B.</b>	Apographon codicis Buheriani (Göttingen Philol. 3 et Paris suppl. gr. 557)
<b>Ap. L.</b>	Apographon Lipsiense a cura di I. Gruteri (Leipzig Rep. I fol. 55)
<b>Schol. Bern.</b>	Scholia Planudeae (initio sc. XVI scripta ?) quae in Florentina biblioth. Bernensis extant (Inc. III. 87)
<b>Lascaris</b>	Ἀνθολογία διαφόρων ἐπιγραμμάτων ... (Florentiae: per Laurentianum Francisci de Alopa, 1494) [I. Lascaris] [edition princeps]
<b>Ald.<sup>1</sup></b>	Ἀνθολογία διαφόρων ἐπιγραμμάτων ... (Venetiis: in aedibus Aldi, 1503) [Aldus Manutius]
<b>Iuntin.</b>	Ἀνθολογία διαφόρων ἐπιγραμμάτων ... (Florentiae: per heredes Philippi Iuntae, 1519)
<b>Ald.<sup>2</sup></b>	Ἀνθολογία διαφόρων ἐπιγραμμάτων ... (Venetiis: in aedibus Aldi, 1521) [F. d'Asola]
<b>Ascens.</b>	Ἀνθολογία διαφόρων ἐπιγραμμάτων ... (Parisiis: sub prelo Ascensiano, mense Maio 1531) [J. Badius Ascensius]

**Stephan.**

Ἀνθολογία διαφόρων ἐπιγραμμάτων ... (Parisiis: illustris  
viri Huldrichi Fuggeri typographus, 1566) [H.  
Stephanus]

## ABBREVIAZIONI

<i>AP</i>	<i>Anthologia Palatina</i>
<i>APl</i>	<i>Anthologia Planude</i>
<i>BGU</i>	<i>Berliner griechische Urkunden (Ägyptische Urkunden aus den Königlichen Museen zu Berlin)</i> , Berlin 1895-
<i>CA</i>	J. U. Powell (ed.), <i>Collectanea Alexandrina</i> , Oxford 1925
<i>CEG</i>	P. A. Hansen, <i>Carmina epigraphica Graeca saeculorum VII-V a.Chr.n.</i> , Berlin-New York 1983
<i>CEG</i> <sup>2</sup>	P. A. Hansen, <i>Carmina epigraphica Graeca saeculi IV a.Chr.n.</i> , Berlin-New York 1989
<i>CLE</i>	F. Buecheler, <i>Carmina Latina Epigraphica</i> , Stuttgart-Leipzig 1895-1897
<i>FGE</i>	D. L. Page (ed.), <i>Further Greek Epigrams</i> , Cambridge 1981
<i>FGrH</i>	F. Jacoby, <i>Die Fragmente der griechischen Historiker</i> , Berlin 1929-1930; Leiden 1940-1958; 1994-
<i>GVI</i>	W. Peek (ed.), <i>Griechische Vers-Inschriften I: Grab-Epigramme</i> , Berlin 1955
<i>GP</i>	A. S. F. Gow, D. L. Page (edd.), <i>The Greek Anthology: The Garland of Philip and Some Contemporary Epigrams</i> , I-II, Cambridge 1968
<i>HE</i>	A. S. F. Gow, D. L. Page (edd.), <i>The Greek Anthology: Hellenistic Epigrams</i> , I-II, Cambridge 1965
<i>IG</i>	<i>Inscriptiones Graecae</i> , Berlin 1873-
<i>KBG</i>	R. Kühner-F. Blass-B. Gerth, <i>Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache</i> , I-II, Hannover 1890-1904
<i>LIMC</i>	A. C. Ackermann, J. R. Gisler <i>et al.</i> (edd.), <i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae</i> , Zürich 1981-1997
<i>LSJ</i>	H. G. Liddell, R. Scott, H. S. Jones, <i>A Greek-English Lexicon</i> , Oxford 1940 <sup>9</sup> , rev. H. S. Jones and R. McKenzie, with a revised supplement by P. G. W. Glare, Oxford 1996

<i>PCG</i>	R. Kassel, C. Austin (edd.), <i>Poetae Comici Graeci</i> , voll. 2-5, 7, Berlin 1983-
<i>PMG</i>	D. L. Page (ed.), <i>Poetae Melici Graeci</i> , Oxford 1962
<i>RE</i>	A. Pauly, G. Wissowa, W. Kroll (edd.), <i>Real-Encyclopädie der klassischen Altertumwissenschaft</i> , Stuttgart 1893-1978
<i>SH</i>	H. Lloyd-Jones, P. Parsons (edd.), <i>Supplementum Hellenisticum</i> , Berlin-New York 1983
<i>SIG</i>	W. Dittenberger (ed.), <i>Sylloge Inscriptionum Graecarum</i> I-IV, Leipzig 1915 <sup>3</sup>
<i>ThLG</i>	<i>Thesaurus Linguae Graecae, ab H. Stephano constructus ... ediderunt C. B. Hase, G. Dindorfius et L. Dindorfius</i> , Paris 1831-1865

TESTO,  
TRADUZIONE E COMMENTO

Ἐκμαίνει χεῖλη με ῥοδόχροα, ποικιλόμυθα,  
 ψυχοτακῇ, στόματος νεκταρέου πρόθυρα,  
 καὶ γλῆναι λαΐαιεν ὑπ' ὀφρύσιν ἀστράπτουσαι,  
 σπλάγχνων ἡμετέρων δίπτυα καὶ παγίδες,  
 καὶ μαζοὶ γλαγόντες ἐϋζυγες, ἱμερόεντες,  
 εὐφύες, πάσης τερπνότεροι ἀλυκος.  
 ἀλλὰ τί μὴνύω κυεῖν ὀστέα; μάρτυρές εἰσι  
 τῆς ἀθυροστομίας οἱ Μίδεω κάλαμοι .

“Mi fanno impazzire labbra dal colore di rosa, chiacchierine,  
 che consumano l'anima, vestibolo di una bocca di nettare,  
 e pupille che lampeggiano sotto folte sopracciglia,  
 reti e trappole del nostro cuore,  
 e un bel paio di mammelle bianche come il latte, attraenti,  
 ben fatte, più seducenti di qualsiasi bocciolo di fiore.

---

AP 5, 56 = HE 1 = 1 Galán Vioque  
 P p. 96. Pla 7.210 f. 76<sup>r</sup>. Q 76<sup>v</sup>

τοῦ αὐτοῦ [Διοσκορίδου] P Jacobs : sine auctoris nota Pl Q Lascaris : Σωσιπάρχου Salmasius Ap. B  
 Reiske Brunck de Bosch

ποίῳ κάλλει θηρεύεται καὶ τίςιν ἀλίσσεται ἀνήρ ὑπὸ τῶν γυναικῶν J

**2** ψυχοτακῇ P Pl Q Aldin<sup>1</sup> Iuntin. Aldin<sup>2</sup> Ascens. : ψυχητακῇ Lascaris **3** λαΐαιεν P Jacobs : λαΐηεν (ex  
 λαΐαιεν) Pl Q Lascaris Brunck : γαλεραΐεν aut μελαναΐεν Jacobs in adnot. (cf. Theoc. 20.24) : λαραΐεν  
 Hecker (cf. A.R. 1.456, AP 16.810.7 [Pl.] et 6.226.1 [Alc.]) : λιπαραΐεν aut λαμυραΐεν Piccolos :  
 ῥαδιναΐεν Geel **5** γλαγόντες P Q Lascaris : γαλόεντες Pl in ras. **6** εὐφύες P Pl Q Lascaris : ἐκφυές C  
 Giangrande (cf. QUCC 15 [1973] 11-12) **7** ὀστέα Pl Q Lascaris : ὠστέα P • εἰσι P Pl Q Lascaris : εἰσιν  
 Meineke Jacobs Dübner **8** Μίδεω Brunck : Μίδεοι P Pl Q Lascaris Jacobs Dübner



Ma perché mostro le ossa ai cani? Le canne di Mida  
sono testimoni delle conseguenze di un parlare senza freni”.

Descrizione delle bellezze di una fanciulla, di cui non è detto il nome, interrotta all'improvviso mediante una ἀποσιώπησις o *reticentia* tipica della letteratura erotica per il timore che la menzione delle grazie della donna possa attirare dei rivali. L'epigramma presenta una struttura ricercata: i primi sei versi sono occupati dall'elenco delle varie grazie femminili (vv. 1-2: le labbra, vv. 3-4: gli occhi, vv. 5-6: il seno), con un solo verbo all'inizio e un'accumulazione di epiteti preziosi, tra cui anche neologismi, disposti attraverso diversi espedienti retorici, a comporre un quadro armonioso che restituisce l'idea della bellezza della donna e crea un'atmosfera altamente erotica attraverso il sapiente incastro delle immagini; il distico finale interrompe in modo brusco la raffinata descrizione, abbassando il tono del componimento attraverso una frase di sapore proverbiale e introducendo (scherzosamente) il motivo della mancata reticenza del poeta. L'epigramma si segnala all'interno della produzione erotica di Dioscoride per l'uso di immagini nitide e sensuali e per l'attenzione riservata ai singoli aspetti della bellezza femminile, descritti nel dettaglio, e si può accostare ad *AP* 5, 54 e 55 e *AP* 12, 37 e 42. L'elenco delle bellezze, caratterizzato da un'accumulazione di epiteti, ricorda le invocazioni alle divinità tipiche degli inni e concorre pertanto a presentare l'anonima amata come una sorta di divinità capace di donare agli uomini uno stato di estasi. La descrizione procede dall'alto verso il basso e si interrompe, non a caso, nel momento in cui, in un crescendo di epiteti e di elementi fortemente erotici, lo sguardo sta per posarsi sulle parti intime della donna: sulla reticenza in contesti erotici cfr. Aristaen. 1, 2, 21-23 καὶ ἅμα λέγουςαι προσεῖλικον, ἐγὼ δέ πως ἡδέως ἡναγκαζόμεν. μέχρι μὲν οὖν δεῦρο τοῦ λόγου καλῶς ἂν ἔχοι καὶ πρὸς ὄντιναοῦν, τὸ δὲ ἐντεῦθεν ἐν κεφαλαίῳ τοσοῦτον λεκτέον, ὥς οὐδεμίαν λελύπηκα, θάλαμον αὐτοσχέδιον εὐρὼν ἀρκοῦντα τῇ χρεΐα, e 1, 16, 30-35 τῶν δὲ χειλῶν αὐτῆς ὑπανοιχθέντων ἀτμὸς εὐώδης καὶ τῶν ἔξωθεν οὐκ ἐλαττούμενος μύρων εἰς τὴν ψυχὴν ἐπωχετεύετο τὴν ἐμήν· τὰ δ'ἄλλα - οἶδας γὰρ ὅποῖα τὰ λοιπὰ - νόει μοι κατὰ σαυτόν, ᾧ φιλότης, οὐδὲν περιττοῦ δεόμενος λόγου (cfr. W. G. Arnott, *Pastiche*,

*pleasantry, prudish eroticism: the letters of Aristaenetus*, “YCIS” 27, 1982, 311-313: 313: “the lower half of the female body is forbidden territory”).

Cfr. anche Ovid. *Am.* 1, 5, 19-24:

*quos umeros, quales vidi tetigique lacertos!*

*forma papillarum quam fuit apta premi!*

*quam castigato planus sub pectore venter!*

*quantum et quale latus! Quam iuvenale femur!*

*Singula quid referam? Nil non laudabile vidi,*

*et nudam pressi corpus ad usque meum.*

Come osserva La Penna, le parti più propriamente sessuali non sono citate “non per pudore, ma per un affinamento del *lusus*” (A. La Penna, *Il ritratto rovesciato della bella donna (a proposito di un epigramma di Filodemo, AP V 132)*, “Maia” 49, 1997, 99-106: 100). Sull’aposiopesi nella letteratura latina cfr. J. N. Adams, *A Type of Sexual Euphemism in Latin*, “Phoenix” 35, (2) 1981, 2, 120-128.

L’ordine dalla testa ai piedi, raccomandato dal retore Aftonio per le descrizioni delle persone (*Prog.* 12, 9-11 Rabe: ἐκφράζοντας δὲ δεῖ πρόσωπα μὲν ἀπὸ τῶν πρώτων ἐπὶ τὰ τελευταῖα ἶέναι, τοῦτ’ ἔστιν ἀπὸ κεφαλῆς ἐπὶ πόδας), è quello generalmente adottato, soprattutto nelle descrizioni della bellezza femminile; quando avviene il contrario, è probabile che si tratti di una parodia di tale *cliché*, come in Phld. *AP* 5, 132 = *GP* 12 (cfr. A. La Penna, *Il ritratto rovesciato cit.*):

ᾠ ποδός, ὦ κνήμης, ὦ τῶν ἀπόλωλα δικαίως

μηρῶν, ὦ γλουτῶν, ὦ κτένος, ὦ λαγόνων,

ὦ ὤμοιν, ὦ μαστῶν, ὦ τοῦ ῥαδίνοιο τραχήλου,

ὦ χειρῶν, ὦ τῶν μάλνομαι ὀμματίων,

ὦ κατατεχνοτάτου κινήματος, ὦ περιάλλων

γλωττισμῶν, ὧ τῶν θῦέ με φωναρίων·  
 εἰ δ' Ὀπικὴ καὶ Φλῶρα καὶ οὐκ ᾔδουσα τὰ Σαπφοῦς,  
 καὶ Περσεὺς Ἰνδῆς ἠράσατ' Ἀνδρομέδης.

### Commento

Ἐκμαίνει ... με: cfr. Theoc. 5, 90-91 κῆμὲ γὰρ ὁ Κρατίδας τὸν ποιμένα λεῖος ὑπαντῶν ἐκμαίνει e [Pl.] AP 7, 99 = FGE 10, 6 ὃ ἐμὸν ἐκμήνας θυμὸν ἔρωτι Δίῳ; come osserva Cresci, in Dioscoride il soggetto non è la persona amata, ma i suoi attributi, “ciascuno dei quali è definito da una ricca aggettivazione e da almeno una metafora” (Cresci 1977, 256). Il verbo rimanda all’idea tradizionale dell’amore come *μανία* ben espressa in Pl. *Phdr.* 249d-251a (cfr. anche 265b: ἐρωτικὴ *μανία*); per il motivo cfr. Sapph. *fr.* 1, 17-18 V. κ]ῶττι [μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι μ]αινόλα [θύμῳ; Alc. *fr.* 283, 5-6 V. Τροίῳκ' δ' [ἐ]π' ἄν[δρ]ι / ἐκμάνεισα; Anacr. *fr.* 111 G. ἀστράγαλοι δ' Ἐρωτός εἰσιν / μανίαι τε καὶ κυδοιμοί; Thgn. 1231 χχέτλι' Ἐρως, Μανίαι c' ἐτιθνήσαντο λαβοῦσαι; Ibyc. *fr.* 5, 6-13 P. ἐμοὶ δ' ἔρως / οὐδεμίαν κατάνοιτος ὥραν. / †τε† ὑπὸ στεροπᾶς φλέγων / Θρηῖμιος Βορέας / αἵετων παρὰ Κύπριδος ἄζαλέ- / αῖς μανίαις ἐρεμνὸς ἀθαμβῆς / ἐγίρατέως πεδόθεν †φυλάσσει† / ἡμετέρως φρένας; Pi. N. 11, 48; S. *Ant.* 790; E. *Hipp.* 214, 232, 240-241, 398, 1274-1276, *fr.* 161 N. ἥρων· τὸ μαίνεσθαι δ' ἄρ' ἦν ἔρως βροτοῖς; Ar. *Ec.* 966, Pl. *Lg.* 839a; Arist. *EE* 1229a21, Thphr. *fr.* 115 Wimmer, Theoc. 5, 90-91 (vd. *supra*); 2, 82; 3, 42; 10, 31; A. R. 3, 288-289 καὶ οἱ ἄηντο / στήθεων ἐκ πυκινὰ καμάτῳ φρένες; Parth. *fr.* 28, 2 καθαρῶ δ' ἐπεμαίνετο Κύδνῳ; Phld. D. 3 *fr.* 76, 8 Diels, Aristaen. 2, 14 (e 2, 5, 21); Plu. *fr.* 135, 136; Musae. 69; Plaut. *Cur.* 177; *Mer.* 443, *Truc.* 47; Cic. *Tusc.* 4, 75; Verg. *Aen.* 4, 8. Nell' *Antologia*, cfr. [Pl.] 7, 99, 6 (vd. *supra*); Phld. 11, 41 = GP 17, 7-8 αὐτὴν ἀλλὰ τάχιστα κορωνίδα γράψατε, Μοῦσαι, / ταύτην ἡμετέρης, δεσποτίδες, μανίης; Rufin. 5, 47, 2 πληρῶσαι θαλερῇ θυμὸν ἐρωμανίῃ; Paul. Sil. 5, 255, 11-12 ... γυιοβόρον γὰρ / εἶχον ἄλωφῆτου λιμὸν

έρωμανίης; 5, 256, 4 ὕβρις ἐμὴν ἐρέθει μᾶλλον ἐρωμανίην; 5, 293, 2 ἐρωμανίη; Agath. 5, 220, 2 κέντρον ἐρωμανίης e 5, 267, 9-10 ... πῶς δύναται γὰρ / ψυχὴ ἐρωμανέειν ὀρθὰ λογιζομένη;

**χείλη ... ῥοδόχροα**: la descrizione delle bellezze dell'amata inizia dalla bocca, come in Maced. AP 5, 231 τὸ στόμα ταῖς χαρίτεσσι, προσώπατα δ' ἄνθεσι βάλλει, / ὄμματα τῇ Παφίῃ, τὼ χέρε τῇ κιθάρῃ. / κυλεύεις βλεφάρων φάος ὄμμασιν, οὖας ἀοιδῇ· / πάντοθεν ἀγρεύεις τλήμονας ἡθέους. Per l'immagine delle labbra rosate cfr. Maced. AP 5, 247, 6 εὐθὺς ἔχει ῥοδέου χείλεος ἐκκρεμέα. Ῥοδόχροος è un epiteto di tipo omerico (cfr. ῥοδοδάκτυλος, riferito all'aurora in Omero ed Esiodo: *Od.* 2, 1; Hes. *Op.* 610) ed è testimoniato qui per la prima volta; si veda tuttavia l'uso di ῥοδόχρως in Theoc. 18, 31 ῥοδόχρως Ἑλένα.

**ποικιλόμυθα**: neologismo coniato probabilmente da Dioscoride variando l'epico πολύμυθος; l'epiteto si ritrova riferito agli dei negli inni orfici (a Crono in *Orph. H.* 13, 5 e a Hermes in 28, 8), dove, secondo Cresci, è una variazione di ποικιλόβουλος, testimoniato in Esiodo (*Th.* 521: δῆκε δ' ἄλυκτοπέδῃσι Προμηθεά ποικιλόβουλον) (Cresci 1977, 257). L'attributo probabilmente allude alle lusinghe ingannevoli con cui le donne seducono, un significato in parte forse suggerito da Ar. *Eq.* 686-687 δόλοισι ποικίλοις / ῥήμασι θ' αἰμύλοις (Di Castri 1997, 58, n. 43). Questo neologismo riecheggia anche il ποικιλόθρονος riferito da Saffo ad Afrodite nella famosa *Ode* alla dea, peraltro già richiamata dall'uso del verbo ἐκμαίνει; d'altra parte anche ῥοδόχροος, pur non essendo presente nei frammenti della poetessa di Lesbo, costituisce un riferimento alla sua poesia, nella quale compaiono questi composti epici in βροδο- (vd. *fr.* 96, 8 V.: βροδοδάκτυλος; *frr.* 58, 19 e 53 V. βροδόπαχυς), cfr. Acosta-Hughes – Barbantani 2007, 451. Secondo Galán Vioque, l'aggettivo ποικιλόμυθος potrebbe nascondere un'allusione “al gusto que los antiguos sentían por la estimulación verbal durante la realización del acto sexual, una práctica reclamada insistentemente por los autores eróticos” (Galán Vioque 2001, 112), cfr., per esempio Phld. AP 5, 132 = GP 12, 5-6; Strat. AP 12, 209, 3-4 ἔστω που προῦνεικα φιλήματα καὶ

τὰ πρὸ ἔργων / παίγνια, πληκτισμοί, κνίσμα, φίλημα, λόγος; Ov. *ars* 3, 795-796 *nec blandae voces iucundaque murmura cessent / nec taceant mediis improba verba iocis*.

**ψυχοτακῆ**: cfr. E. *Heracl.* 644-645 πάλαι γὰρ ὠδίνουσα τῶν ἀφιγμένων / ψυχὴν ἐτήκου νόστος εἰ γενήσεται. Τήκω, τήκομαι è un verbo tipico del linguaggio erotico e indica lo struggimento amoroso (vd. commento *ad* Diosc. 19). L'attributo è testimoniato per la prima volta qui e, successivamente, si ritrova solo in Maec. *AP* 16, 198, 2 στάζων ψυχοτακῆ δάκρυα. In età arcaica il potere di Eros di 'sciogliere' ogni resistenza è reso con gli attributi λυσιμελής (vd. Hes. *Th.* 120-21 Ἔρος ... / λυσιμελής e 910-11 τῶν καὶ ἀπὸ βλεφάρων ἔρος εἵβετο δερκομενάων / λυσιμελής; Alc. *fr.* 26, 61 Calame λυσιμελεῖ τε πόσῳ; Archil. *fr.* 196 W. ἀλλὰ μ' ὁ λυσιμελής ὥταιρε δάμναται πόθος; Sapph. *fr.* 130 V. Ἔρος ... ὁ λυσιμελής) e τακερός (Alc. *fr.* 26, 61-62 Calame τακερώτερα / δ' ὕπνω καὶ κανάτω ποτιδέρεται; Ibyc. *fr.* 6, 1-2 Ἔρος αὐτέ με κυανέοισιν ὑπὸ / βλεφάροις τακέρ' ὀμμασι δερκόμενος; Anacr. *fr.* 139 G. τακερὸς δ' Ἔρω). I composti in -τακῆς sono tardi: Procl. *H.* 7, 44 σαρκιοτακῆς; Maced. *AP* 6, 30, 6 e Paul. Sil. *AP* 6, 71, 9 γυιοτακῆς. È probabile che con questa neoconiazione Dioscoride richiami Asclep. *AP* 5, 210, 2 τήκομαι ὡς κηρὸς πὰρ πυρὶ.

**στόματος νεκταρέου πρόθυρα**: assolutamente originale la *iunctura* νεκτάρειον στόμα; nell'uso dell'omerico νεκτάρειος c'è forse un'eco di Pi. *P.* 9, 63-64 νέκταρ ἐν χεῖλεσι καὶ ἀμβροσίαν / στάζοις, θήσονται τέ νιν ἄθανατον (che riecheggia probabilmente Hom. *Il.* 19, 38-39 Πατρόκλῳ δ' αὖτ' ἀμβροσίην καὶ νέκταρ ἐρυθρόν / στάζε κατὰ ῥινῶν, ἵνα οἱ χρῶς ἔμπεδος εἴη). Sul νεκτάρειον στόμα di Dioscoride può aver influito A. R. 3, 1009 νεκτάρειον μείδῃσε. In Mel. *AP* 12, 133, 3 = *HE* 84, 3 a essere definito νεκτάρειον è il φίλημα di Ganimede. Per l'uso metaforico di πρόθυρον cfr. Pl. *R.* 635 ἐπὶ τοῖς τοῦ ἀγαθοῦ προθύροις e *Phlb.* 64: πρόθυρα καὶ χῆμα ... ἀρετῆς.

καὶ γλῆναι ... ἀστράπτουσαι: la luminosità degli occhi è un tradizionale elemento di bellezza femminile, che rinvia anche alla violenza dell'amore suscitato, perché lo sguardo accecante colpisce l'uomo come un fulmine infuocato. Non a caso uno sguardo lampeggiante appare caratteristico di figure mostruose, cfr. Hes. *Th.* 826-827 (a proposito di Tifeo) ἐν δέ οἱ ὄσσε / θεσπεσίης κεφαλῇσιν ὑπ' ὀφρύσι πῦρ ἐμάρουσεν, o di divinità, come in Hes. *Sc.* 72 (di Apollo) πῦρ δ' ὥς ὀφθαλμῶν ἀπελάμπετο. Il verbo ἀστράπτω è usato per esprimere la luminosità del volto o degli occhi (vd., per esempio, A. *R.* 3, 1017-1018 τοῖος ἀπὸ ξανθοῖο καρήατος Αἰσωνίδαο / στράπτειν ἔρωσ ἡδεῖαν ἀπὸ φλόγα; Asclep. *AP* 12, 161, 3, vd. *infra*; Musae. 55-56 παρθένος Ἑρὼ / μαρμαρυγὴν χάριεσσαν ἀπαστράπτουσα προσώπου) ed esprime uno sguardo intenso, violento: in A. *Pr.* 356 è usato per descrivere l'intenso bagliore dello sguardo di Tifone: ἐξ ὀμμάτων δ' ἤστραπτε γοργωπὸν σέλας. La prima attestazione della luminosità dello sguardo dell'amato è Pi. *Per Teosseno fr.* 123 Snell: Χρῆν μὲν κατὰ καιρὸν ἐρώ- / των δρέπεσθαι, θυμέ, σὺν ἀλικίᾳ· / τὰς δὲ Θεοξένου ἀκτῖνας πρὸς ὄσων / μαρμαρυζοίcas δρᾶνεις / δς μὴ πόθῳ κυμαίνεται, ἐξ ἀδάμαντος / ἣ σιδάρου κεχάλιευται μέλαιναν καρδίαν / ψυχρᾷ φλογί... Un'evidente eco di questo motivo pindarico, ampliata tuttavia con la metafora del fuoco, si riscontra in S. *fr.* 474, 1-2 Radt dell'*Enomao*: τοίαν Πέλοψ ἔγγα θηρατηρίαν / ἔρωτος, ἀστραπὴν τιν' ὀμμάτων, ἔχει· / ἣ θάλπεται μὲν αὐτός, ἐξοπτᾷ δ' ἐμέ. Cfr. anche Pl. *Phdr.* 254b εἶδον τὴν ὄψιν τῶν παιδικῶν ἀστράπτουσαν. L'immagine torna, rinnovata, in Asclep. *AP* 12, 161, 3 ἕμερον ἀστράπτουσα κατ' ὄμματος; Mel. *AP* 12, 110 = *HE* 105, 1 ἤστραψε γλυκὺ κάλλος. Per la relazione occhi-desiderio vd. A. *Suppl.* 1004-1005 πᾶς τις παρελθὼν ὄμματος θελκτήριον / τόξευμ' ἔπεμψεν ἡμέρου νικώμενος; S. *Ant.* 795-797 ἐναργὲς βλεφάρων / ἕμερος εὐλέκτρον / νόμφας; E. *Hipp.* 525-527 Ἑρώς, Ἑρώς, δ κατ' ὀμμάτων / στάζεις πόθον; Theoc. *Id.* 18, 37 ὥς Ἑλένα, τᾶς πάντες ἐπ' ὄμμασιν ἕμεροι ἐντί; Ach. *Tat.* 1, 4, 4 κάλλος γὰρ ὀξύτερον τιτρώσκει βέλους καὶ διὰ τῶν ὀφθαλμῶν εἰς τὴν ψυχὴν καταρρεῖ. ὀφθαλμὸς γὰρ ὁδὸς ἐρωτικῷ τραύματι.

Γλῆναι è una parola rara: in Hom. *Il.* 14, 494 e *Od.* 9, 390 indica la pupilla di Polifemo, mentre in S. *OT* 1277 è usata per designare le pupille ferite di Edipo.

Secondo Cresci, Dioscoride ha presente Call. *Dian.* 52-54 ὑπ'ὀφρῶν ... μουνόγληνα ... ὑπογλαύσσοντα, dove si descrivono i Ciclopi al lavoro nella fucina di Efesto (Cresci 1977, 258). Questi esempi, uniti al fatto che il nesso λαΐαιεν ὑπ'ὀφρῶν richiama Theoc. 11, 31 (vd. *infra*) e al particolare significato di ἀστράπτω, inducono a concludere che Dioscoride, attraverso un abile e originale intarsio di reminiscenze letterarie diverse, descrive la bellezza dell'amata con tratti che appaiono caratteristici di figure mostruose, probabilmente con l'intento di sottolineare la potenza del desiderio erotico in lui suscitato dalla sua vista. D'altra parte, nell'epigramma di Asclepiade (*AP* 12, 161) che costituisce certamente uno dei modelli di Dioscoride, la fanciulla ἕμερον ἀστράπτουσα κατ'ὄμματος si chiama Δόριον, un nome che significa "piccola gazzella", ma che, come mette in evidenza Ludwig 1967, 328 s., richiama anche il verbo δέρομαι, "guardo in modo penetrante e acuto" (anticipando così l'espressione del v. 3) e il sostantivo δράκων (cfr. Garrison 1978, 51), cioè "drago" o "serpente", che deriva proprio dalla radice del verbo δέρομαι: vi è dunque un che di mostruoso in questa fanciulla, con riferimento ai terribili effetti dell'amore di cui accenderà la sua vittima. Originale appare anche il fatto che in Dioscoride le pupille siano il soggetto di ἀστράπτω, sempre per l'intento di mettere in primo piano le diverse parti del corpo della donna (vd. *supra* ἐκμαίνει χεῖλη); su quest'uso cfr. Mosch. *Eur.* 86: ὅσσε δ' ὑπογλαύσσεσσι καὶ ἕμερον ἀστράπτουσιν.

λαΐαιεν ὑπ'ὀφρῶν: per l'espressione cfr. Theoc. 11, 31 λαΐα μὲν ὀφρὸς ἐπὶ παντὶ μετώπῳ / ἐξ ὧτος τέταται ποτὶ θώτερον ὥς μία μακρά, / εἷς δ'ὀφθαλμὸς ὕπεστι. Come osserva Gow, nel passo teocriteo Galatea rifiuta il Ciclope non, come egli pensa, perché ha un sopracciglio folto, ma perché ne ha uno solo; ὀφρὸς, d'altra parte, potrebbe anche indicare le palpebre, e non le sopracciglia (cfr. Gow-Page 1965, II, 236; Id., *ΟΦΥΣ* (*Theoc.* Id. XXX 7f.), "CR" 58, 1944, 38-39). In ogni modo le sopracciglia folte in una donna erano motivo di ammirazione, cfr. Theocr. 8, 72, *Anacreont.* 15, 15, Petron. 126. Ὑπ'ὀφρῶν è un nesso frequente nell'epica (*Il.* 13, 88; 14, 236; 15, 608; *Od.* 4, 153; 8, 86, 531; 16, 219; Hes. *Th.* 827; A. R. 3, 371, 1024; Opp. C. 1, 144) e viene ripreso nella sede metrica che di solito occupa in Omero e negli altri poeti epici.

**δίκτυα καὶ παγίδες:** il termine δίκτυον richiama l'abituale metafora erotica dell'amore come caccia, come già in Ibyc. *fr.* 287 P. Ἦρος αὐτέ με κυανέοισιν ὑπὸ / βλεφάροισι τακέρ' ὄμμασι δευρόμενος / κηλήμασι παντοδαποῖς ἐς ἅπειρα δίκτυα Κύπριδος ἐσβάλλει. Cfr. anche S. *fr.* 932, 3-4 Pearson in riferimento alla donna: ὅρκοις γάρ τοι καὶ γυνὴ φεύγει πικρὰν / ὠδῖνα παίδων· ἀλλ' ἐπὶ λήξῃ κακοῦ / ἐν τοῖσιν αὐτοῖς δικτύοις ἀλίσκεται / πρὸς τοῦ παρόντος ἡμέρου νικωμένη. L'immagine si arricchisce della metafora comica della donna-παγίς, cfr. Ar. *fr.* 666 K.-A. αἱ τῶν γυναικῶν παγίδες· τοὺς κόσμοις καὶ τὰς ἐσθῆτας αἷς χρῶνται αἱ γυναῖκες καλλωπιζόμεναι παγίδας εἶπεν Ἀριστοφάνης; Amphis *fr.* 23, 3-5 K.-A. (Πλοῦτος) παρὰ δὲ Σινώπῃ καὶ Λύκῃ καὶ Ναννίῃ / τέρας τε τοιαύταις παγίσι τοῦ βίου / ἔνδον κατ' ἀπόπληκτος οὐδ' ἐξέρχεται; metafore simili in Eub. *fr.* 82, 1 K.-A., Cratin. *fr.* 231 K.-A., Nicopho *fr.* 4 K.-A.; in Luc. *DMeretr.* 11, 2 Παγίς ἐὶν soprannome di una prostituta. Nell'*Antologia*, cfr. Rhian. *AP* 12, 93, 1-2 οἱ παῖδες λαβύρινθος ἀνέξοδος· ἥ γὰρ ἂν ὄμμα / ῥίψῃς, ὥς ἔξω τοῦτο προσαμπέχεται; Mel. *AP* 5, 96 = *HE* 59 Ἴξον ἔχεις τὸ φίλημα, τὰ δ' ὄμματα, Τιμάριον, πῦρ / ἦν ἐκίδης, καίεις· ἦν δὲ θίγῃς, δέδεικας; anon. *AP* 12, 87, 5-6 = *HE* 20, 5-6 ἐπιπάντων / ἄρκει πολυμυανῇ κανθὸν ἐφελκόμεθα. Per l'immagine degli occhi che catturano il cuore dell'amante cfr. Mel. *AP* 12, 113 = *HE* 62, 2 ἀγρευθεὶς τοῖς κοῖς ὄμμασι. Nella poesia latina cfr. Plaut. *Asin.* 221 *escast meretrix, lectus inlex est, amatores aves*; Lucr. 4, 1146-1149 *nam vitare, plagas in amoris ne iaciamur, / non ita difficile est quam captum retibus ipsis / exire et validos Veneris perrumpere nodos. / et tamen implicitus quoque possis inque peditus / effugere infestum ...* Cfr. W. Burkert, *Das Lied von Ares und Aphrodites*, "RhM" 103, 1960, 130-144; E. J. Kennedy, *Doctus Lucretius*, "Mnemosyne" 23, 1970, 386-388; P. Murgatroyd, *Amatory Hunting, fishing and fowling*, "Latomus" 43, 1984, 362-368.

**επλάγχνων ἡμετέρων:** ἐπλάγχνον, testimoniato per lo più al plurale, si riferisce alle parti interne del corpo, propriamente al cuore e alle altre viscere. In senso metaforico si usa per indicare la sede delle passioni, la collera (Ar. *Ra.* 844, 1006), l'ansia (A. Ag. 995, *Ch.* 413), la compassione (S. *Ai.* 995, E. *Or.* 1201, *Hipp.* 118, *Lxx Pr.* 12, 10) o, come in questo verso, l'amore (Theoc. 7, 99 παιδὸς ὑπὸ ἐπλάγχνοισιν ἔχει πόθον;



Herod. 1, 56-57 ἐκύμηνε / τὰ σπλάγχχν' ἔρωτι καρδίην ἀνοικτρηθεῖς; Mel. AP 12, 80, 1-2 τὸ ... Ἦρωτος / τραῦμα διὰ σπλάγχχνων αὖθις ἀναφλέγεται; 12, 81, 6 πρὶν ψαῦσαι σπλάγχχνων).

καὶ μαζοὶ γλαγόεντες ἐύζυγες, ἱμερόεντες / εὐφύες, πάσης τερπνότεροι κάλυκος: il petto è un altro tradizionale elemento di bellezza femminile, di cui i greci sottolineano generalmente il colore, la taglia o la 'fermezza', cfr. Gerber 1978, 203-212. Dioscoride ha qui usato una sorprendente accumulazione di epiteti che creano un'atmosfera fortemente erotica.

Γλαγόμεναι: l'aggettivo è testimoniato per la prima volta qui. Per quanto riguarda il colore, del petto in genere veniva messo in evidenza il biancore o il colore roseo; per il primo aspetto, oltre a γλαγόμεναι, sono usati gli aggettivi ἀργύρεος (*h. hom. Ven.* 6, 10, Nonn. *D.* 38, 129), ἄργυρος (Nonn. 17, 218), γαλάκτινος (Diosc. AP 5, 193, 1), γαλακτοπαγής (Rufin. AP 5, 60, 2), πάλλευκος (Agath. AP 5, 276, 4) e χιόνεος (Nonn. 15, 262; AP 5, 84, 2). In aggiunta si trova anche λυγδίνος (Phld. AP 5, 13 = GP 2, 3) "where the primary significance is probably smoothness rather than whiteness, as is suggested by AP 5, 28, 1-2 τὸ πρόσωπον ... τῆς λυγδοῦ ... λειότερον (Gerber 1978, 203-204). Per il colore roseo è usato ῥοδόεις (Nonn. 1, 530; 15, 334; 35, 34), ἔρευθιάω (Nonn. 23, 205; 34, 278) e φοινίσσω (Nonn. 34, 278; 38, 129). Gerber osserva che l'elogio di Dioscoride mostra una varietà di forme che vanno al di là di quelle tradizionali da lui riportate (Gerber 1978, 206). Il seno è spesso descritto come la maggiore fonte di bellezza di una donna: quello di Afrodite costituiva un modello, cfr. Rufin. AP 5, 94, 1-2 ὄμματ' ἔχεις Ἦρης, Μελίτη, τὰς χεῖρας Ἀθήνης, / τοὺς μαζοὺς Παφίης, τὰ σφυρὰ τῆς Θέτιδος. Nel giudizio di Paride così come è descritto in Colluto 154-157 si dice di Afrodite ἥ δ' ἀνὸν βαθυκόλπον, ἐς ἥερα γυμνώσασα / κόλπον, ἀνηώρησε καὶ οὐκ ἠδέεσσο Κύπρις. / Χειρὶ δ' ἐλαφρίζουσα μελίφρονα δεσμὸν Ἦρώτων / στήθος ἅπαν γύμνωσε καὶ οὐκ ἐμνήσατο μαζῶν; in questo modo la dea ottenne la vittoria. Fu alla vista del seno di Elena, inoltre, che Menelao gettò la spada (*E. Andr.* 629-630 ἀλλ', ὥς ἐσεῖδες μακτόν, ἐμβαλὼν ξίφος / φίλημ' ἐδέξω, προδότιν αἰκάλλων κύναι, / ἥρσων πεφυκὼς Κύπριδος, ὧ κάκιστε σύ) e fu solo grazie all'esposizione del seno di Frine che

Iperide ottenne che i giudici non la condannassero a morte (Ath. 13, 590e, cfr. Alciph. 4, 4, 4). Alciph. 4, 14, dopo aver dato una dettagliata descrizione di una φιλονεικία sorta tra due donne per determinare quale delle due avesse la πυγή più amabile, aggiunge che vi erano anche περὶ μασταρίων ἄγῶνες. L'esposizione del seno è una fonte di piacere erotico in Ar. *Ra.* 409-412 e Aristaen. 1, 16, 17-18. Infine, è πρὸς τῶν Θαΐδος μαστῶν che Mirtale dice a Pamfilo di non molestarla ancora (Aristaen. 2, 16, 25-26).

Ἔυζυξ è un *hapax*. Forse Dioscoride adotta una variante di εὔζυγος, testimoniato in Omero *Od.* 13, 116 e 17, 288, A. R. 1, 4 e Opp. *Hal.* 1, 190 a proposito della nave. Sembra che l'epigrammista ami creare degli ἄπαξ variando leggermente forme già note (cfr. ῥοδόχροα). Osserva Cresci: "i primi due aggettivi tracciano due immagini: quella della lucente bianchezza del latte e quella della coppia, forse del giogo; all'estrosità della metafora che essi sottintendono corrisponde l'originalità lessicale. Gli altri due aggettivi, entrambi omerici, non disegnano altre immagini: la loro funzione pare consistere nel fornire la rima, l'assonanza a γλαγρόεντες e εὔζυγες" (Cresci 1977, 259).

πάσης τερπνότεροι κάλυκος: il paragone con un bocciolo di rosa sottolinea la morbidezza del seno, che fa venir voglia di accarezzarlo, un altro motivo diffuso (cfr. Gerber 1978, 206). Κάλυξ detto dei boccioli delle rose è già in *h.hom.Dem.* 427 e in Theoc. 3, 23. In Asclep. *AP* 5, 210 (= *HE* 5 = 5 Sens), 4 compare il confronto tra la bellezza di Didime e un bocciolo di fiore: ὡς ῥόδεαι κάλυκες. Per il paragone con la rosa, adattato anche ad altre parti del corpo femminile, cfr. Rufin. *AP* 5, 48, 2 καὶ στόμα πορφύρεης τερπνότερον κάλυκος; Paul. Sil. *AP* 5, 236, 3-4 ἀπείργετο χεῖλα μῖζαι / χεῖλεϊ cῶ, ῥοδέων ἄβροτέρω καλύκων; Ach. Tat. 1, 4, 3 τὸ στόμα ῥόδων ἄνθος ἦν, ὅταν ἄρχεται τὸ ῥόδον ἀνοίγειν φύλλων τὰ χεῖλη; 2, 1, 3 ἐδόκουν τὸ ῥόδον ἐπὶ τῶν χειλέων αὐτῆς, ὡς εἴ τις τῆς κάλυκος τὸ περιφερὲς εἰς τὴν τοῦ στόματος ἔκλεισε μορφήν

ἀλλὰ τί μηνύω κινὸν ὁστέα: l'immagine ricorre anche in un epigramma attribuito a Platone, *AP* 7, 100 = *FGE* 6, che, se fosse autentico, costituirebbe il modello di Dioscoride:

νῦν, ὅτε μηδὲν ᾿Αλεξίς ὅσον μόνον εἶφ' ὅτι καλός,

᾿ὄπται καὶ πάντῃ πᾶς τις ἐπιστρέφεται.

θυμέ, τί μηνύεις κινὸν ὁστέον, εἴτ' ἀνιήσῃ

ὑστερον; οὐχ οὕτω Φαῖδρον ἀπωλέσαμεν;

Mentre Reitzenstein 1893, 186, considera questo Platone epigrammatista un tardo epigono della poesia ellenistica e dunque non crede che Dioscoride possa averlo imitato, secondo Gow, visto che nell'epigramma dioscorideo la frase presenta la struttura di un proverbio o di una citazione, "whether or not *A.P.* 7.100 is by Plato, it seems natural to suppose it the earlier piece" (Gow-Page 1965, II, 237). Su Platone cfr. W. Ludwig, *Platons Liebesepigramme*, in *Das Epigramm. Zur Geschichte einer inschriftlichen und literarischen Gattung*, hrsg. von G. Pfohl, Darmstadt 1969, 85-109 (= *Plato's Love Epigrams*, "GRBS" 4, 1963, 59-82). Ἀλλά si usa spesso per interrompere un'enumerazione e spiegare il motivo dell'interruzione, cfr. Rufin. *AP* 5, 36, 9.

μάρτυρές εἰσι / τῆς ἀθυροστομίας οἱ Μίδεω κάλαμοι: allusione alla leggenda di Mida, re di Frigia, il quale ricevette orecchie d'asino da Apollo; il suo barbiere scoprì il segreto e lo sussurrò dentro una fossa, ma dalla fossa spuntarono canne che con il loro stormire divulgarono la notizia. Da qui nacque il proverbio popolare Μίδας ὄνου ᾧτα, che si dice di chi non riesce a mantenere un segreto (Diogen. 6, 73; cfr. anche Ovid. *Met.* 11, 145, Pers. 1, 121 *auriculas asini – quis non habet?*; Hyg. *Fab.* 191, Fulg. *Myth.* 3, 9 e Tert. *de pall.* 2 *penes aures Midas blattis, aptas sane grandioribus fabulis*). Il racconto più completo dell'episodio è quello di Σ *ad Pers.* 1, 121 *Mida*

*rex Lydiae fuit, cognitor adhibitus a Marsya et Apolline decertantibus inter se, quorum audita cantilena praeposuit Marsyam. Iratus Apollo damnavit eius stultitiam auribus asininis, quas ab omnium aspectu corona imposita prohibebat. Dum tonderetur autem a suo liberto tonsore, metuens hoc ab eo divulgari, ei poenam imposuit. Cum silentium quoque intra se continere non posset, scrobem fecit, et ita quod viderat, intus narravit. In qua nata est canna, ex qua pastores fecerunt fistulam, et cum ipsi aliquid cantare vellent, fistula tonsoris verba narrabat, id est: Mida rex auriculas asini habet.*

Il neologismo ἀθυροστομία è coniato probabilmente dall'aggettivo ἀθυρόστομος, attestato solo in S. Phil. 188 (in cui stigmatizza la sfrontatezza dell'eco); Dioscoride leggeva probabilmente in ἄθυρος ἄ- privativo seguito dal sostantivo θύρα; per l'idea cfr. Thgn. 421-422 πολλοῖς ἀνθρώπων γλώσση θύραι οὐκ ἐπικεῖνται / ἄρμόδιαι; Ar. Ra. 838 ἔχοντ' ἀχάλινον ἀκρατὲς ἀπύλωτον στόμα. L'immagine della "porta" per la "bocca" si trova in E. Hipp. 882-883 τόδε μὲν οὐκέτι στόματος ἐν πύλαις / καθέζω δυσεκπέρατον, ὁλοόν / κακόν. Con lo stesso significato il composto ἀθυρογλωττία (Plb. 8, 10, 1) e, come aggettivo, ἀθυρόγλωττος (E. Or. 903; AP 16, 132, 2). Il procedimento di aposiopesi è ripreso da Marc. Argent. AP 5, 128, 3-4 ... τὰ λοιπὰ / ciγῶ, μάρτυς ἐς' οἷς λύχνος ἐπεγράφετο, e Paul. Sil. AP 5, 252, 5-6 ... τᾶλλα δὲ ciγῇ / κρυπτέον· ἐχθαίρω τὴν ἀθυροστομίην.

Come osserva Cresci 1977, 261, uno dei modelli di Dioscoride sarà stato Asclep. AP 5, 210 (= HE 5 = 5 Sens), in cui compare il motivo della bellezza femminile che conquista l'animo del poeta:

Τῶφθαλμῷ Διδύμη με συνήρπασεν· ὦμοι, ἐγὼ δὲ  
 τήκομαι ὥς κηρὸς παρ πυρὶ, κάλλος ὀρῶν.  
 εἰ δὲ μέλαινα, τί τοῦτο; καὶ ἄνθρακες, ἀλλ' ὅτε κείνους  
 θάλψωμεν, λάμπουσ' ὥς ῥόδεαι κάλυκες.

Tuttavia in Dioscoride compare soltanto il momento della contemplazione delle grazie della donna (presente ai vv. 3-4 dell'epigramma asclepiadeo), elencate nel dettaglio e definite con un numero quanto mai ricco di attributi. "In questo

interesse esclusivo per le labbra, gli occhi e i seni consiste il taglio personale impresso da Dioscoride al tema desunto da Asclepiade” (Cresci 1977, 261). Partendo da uno spunto asclepiadeo, quindi, Dioscoride si è poi mosso in direzione opposta a quella del suo predecessore e, allontanandosi dalla concisione del modello, ha dilatato ogni immagine, caricandola di aggettivi e sfaccettature, e realizzando accostamenti arditi tra immagini diverse, con un risultato certamente barocco, ma originale, che avrà successo tra gli epigrammisti posteriori.

Ἵππον Ἀθήνιον ἦεν ἐμοὶ κακόν· ἐν πυρὶ πᾶσα

Ἰλιος ἦν, καὶ γὰρ κείνη ἄμ' ἐφλεγόμαν

οὐ δείσας Δαναῶν δεκέτη πόνον· ἐν δ' -νὶ φέγγει

τῷ τότε καὶ Τρῶες καὶ γὰρ ἀπωλόμεθα .

“Atenio ha cantato il cavallo, sciagura per me! Tutta Ilio

era in fiamme e io bruciavo insieme a essa,

sebbene non avessi temuto la decennale fatica dei Danai: in un solo bagliore,

quello di quel giorno, sia i Troiani sia io morimmo”.

L'epigramma viene generalmente interpretato come confessione da parte del poeta dell'innamoramento istantaneo provato per Atenio ed espresso con la metafora del fuoco d'amore: mentre la donna canta la caduta di Troia in fiamme, il poeta, immedesimandosi con l'argomento del canto, afferma di bruciare (di passione) anche lui insieme a Ilio, ma, a differenza della città, che è stata incendiata dopo dieci anni,

---

AP 5, 138 = HE 2 = 4 Galán Vioque

P. p. 107. Caret Pl

Διοσκορίδου P

εἰς Ἀθήνιον κόρην τραγυδόν J

**1** ἦεν P : ἦσε Mähly • ἐμοὶ P : πόλει Mähly **2** Ἰλιος C : ἡλιος P • καὶ γὰρ Ap.B supra καὶ γὰρ : καὶ γὰρ P : καὶ γὰρ Brunck **3** οὐ δείσας Brunck Dübner Veniero Giangrande (cf. *Eranos* 65 [1967] 44-45) : οὐδείσας P : †οὐδείσας† Gow Page : οὐ δούσας Desrousseaux Waltz : οὐ πλήσας Mähly : οὐδ' εἰς δὲ aut οὐ μείνας Stadtmüller : οὐδενίσας Jacobs : οὐδὲ ἴσας Meineke in adnot. : συστείλας Gow : οὐ τέσας Schliack : δὲ εἰς Sitzler : ἐκπλήσας Di Castri (cf. A&R 42 [1997] 1-3) • δεκέτη P edd. : δέκ' ἔτη Hecker **4** ἀπωλόμεθα C : ἀπολόμεθα P

il poeta arde all'istante. Il componimento può essere accostato al 36 (AP 11, 195), in cui viene rappresentata una competizione drammatica:

Γάλλον Ἀρισταγόρης ὠρχήσατο, τοὺς δὲ φιλόπλους  
Τημενίδας ὁ καμὼν πολλὰ διήλθον ἐγώ·  
χὼ μὲν τιμηθεὶς ἀπεπέμπετο, τὴν δὲ τάλαιναν  
Ὑρνηθὼ κροτάλων εἷς ψόφος ἐξέβαλεν.  
εἷς πῦρ ἡρώων ἔτε πρήξεις, ἐν γὰρ ἀμούκοις  
καὶ κόρυδος κύκνου φθέγγετ' ἀοιδότερον.

In questo carme il poeta si lamenta del fatto che il pubblico ha preferito un pantomimo che ha eseguito la danza di un Gallo alla sua rappresentazione di un'opera seria che narrava il mito dei Temenidi. Fraser definisce questi epigrammi “theatrical”; in essi vengono menzionate “two semi-dramatic performances which seem to have ousted pure drama as the most popular forms of theatrical art in Alexandria” (Fraser 1972, I, 598).

L'esecuzione di Atenio potrebbe avvenire durante un simposio o anche in una rappresentazione pubblica: in questo secondo caso l'epigramma costituirebbe una testimonianza del tipo di spettacoli teatrali che si svolgevano ad Alessandria nel III secolo a.C. Il termine Ὑπνον che apre l'epigramma si riferisce per metonimia all'argomento del canto della donna: evidentemente la sua esecuzione riguardava uno specifico episodio del ciclo troiano, l'inganno del cavallo.

In questo epigramma Dioscoride combina la metafora del fuoco d'amore con il motivo del colpo di fulmine. Per la prima vd. G. Spatafora, *Il fuoco d'amore. Storia di un topos dalla poesia greca arcaica al romanzo bizantino. I: L'immagine del fuoco nella poesia di età arcaica e classica*, “Myrtia” 22, 2007, 19-33:26; Id., *Il fuoco d'amore. Storia di un topos dalla poesia greca arcaica al romanzo bizantino. Il successo del topos in Callimaco, Teocrito e Apollonio Rodio*, “Maia” 2006, 449-463; Id., *Il fuoco d'amore. Storia di un topos dalla poesia greca arcaica al romanzo bizantino. IV: Luminosità, occhi e fuoco d'amore e altre metafore affini*,

“Orpheus”<sup>1-2</sup>, 2006, 119-153. La metafora del fuoco d’amore è attestata per la prima volta nella lirica arcaica, cfr. Sapph. *fr.* 48 V. ἤλθεες, †καὶ† ἐπότης, ἔγω δέ σ’ ἐμαίόμαν, / ὃν δ’ ἔψυξας ἔμαν φρένα καιομένην πόθῳ.; *fr.* 31, 9-10 V. λεπτὸν / ... πῦρ; 38 V. ὄπταις ἄμμε. L’immagine ritorna, ampliata, nella tragedia, cfr. A. *Pr.* 590-1 (Prometeo, parlando di Io) Διὸς θάλλει κέαρ / ἔρωτι; A. *Pr.* 649-50 Ζεὺς γὰρ ἱμέρου βέλει / πρὸς κοῦ τέθαλπται; A. *fr.* 243 Snell νέας γυναικὸς οὗ με μὴ λάθῃ φλέγων / ὀφθαλμός; S. *Tr.* 368 ἐντεθέρμανται πόθῳ (a proposito del sentimento di Eracle per Iole); S. *fr.* 345 Radt μηροῖς ὑπαίθων τὴν Διὸς τυραννίδα. Anche Aristofane, con la consueta arma della parodia, fa ricorso a questa metafora, piegandola a doppi sensi osceni e sfruttando tutte le possibili implicazioni dell’immagine della fiamma, soprattutto quelle legate al suo uso culinario, cfr. Ar. *Lys.* 221 ὅπως ἂν ἀνὴρ ἐπιτυφῇ μάλιστά μοι; *Lys.* 839 σὸν ἔργον ἤδη τοῦτον ὀπτᾶν καὶ στρέφειν; *Lys.* 844 καὶ ξυσταθεύσω τοῦτον. Tale eredità è raccolta dai poeti ellenistici, i quali in alcuni casi si limitano a variare elegantemente le espressioni metaforiche tradizionali (cfr. Call. *fr.* 67, 1-2 Pf. Αὐτὸς Ὑέρως ἐδίδαξεν Ἀκόντιον, ὁππότε καλῇ / ἤθετο Κυδίππῃ παῖς ἐπὶ παρθενικῇ, / τέχνην; *Ap.* 49 ἡϊθέου ὑπ’ ἔρωτι κεκαυμένος Ἀδμήτοιο; *AP* 12, 134 = *HE* 13, 5 ὥπτηται μέγα δὴ τι; *AP* 5, 6, 5 νῦν δ’ ὁ μὲν ἄρσενι ᾧ θέρεται πυρὶ; solo in *Ia.* 5, *fr.* 195, 23-6 Pf. l’immagine riceve una realizzazione più elaborata, con πῦρ e φλόξ che alludono direttamente alla pulsione erotica: τὸ πῦρ δὲ τῶνέαντας, ἄχρῃς οὐ πολλῇ / πρόσω κενώρηκεν φλογί, / ἄλλ’ ἀτρεμίζει κῆπὸν τὴν τέφρην οἱ[χ]νεῖ / κοίμησον), in altri dimostrano notevole originalità nell’ampliare il motivo in funzione della situazione che si vuole descrivere, come in A. R. 3, 286-287 βέλος δ’ ἐνεδαίετο κούρη / νέρθεν ὑπὸ κραδίῃ, φλογὶ εἵκελον, in cui l’associazione della metafora delle frecce e di quella del fuoco serve ad Apollonio per dar voce a un nuovo modo di concepire l’amore, un sentimento che si gioca tutto nell’interiorità di Medea, una forza ostile che si insinua nel suo cuore come una freccia in profondità e arde intensamente (cfr. anche A. R. 3, 296-297 τοῖος ὑπὸ κραδίῃ εἰλυμένος αἶθετο λάθρη / οἶλος Ὑέρως; 3, 1017-1020 τοῖος ἀπὸ ξανθοῖο καρήατος Αἰκονίδαο / στράπτεν ἔρως ἡδεῖαν ἀπὸ φλόγα, τῆς δ’ ἀμαρυγᾶς / ὀφθαλμῶν ἥρπαζεν· ἰαίνετο δὲ φρένας εἴσω / τηκομένη, οἷόν τε περὶ ῥοδέεσσιν ἔερχῃ), o in Theoc. *Id.* 3, 82 χῶς ἴδον ὧς ἐμάνην, ὧς μοι πυρὶ θυμὸς ἰάφθη, in cui l’innamoramento di Simeta è descritto



attraverso un raffinato intarsio di allusioni a Saffo e ad Apollonio Rodio che si traduce in un'espressione di straordinaria densità semantica, particolarmente funzionale a esprimere un autentico colpo di fulmine (cfr. anche Theoc. 2, 133 Ἔρωος δ'ἄρα καὶ Λιπαράϊω / πολλάκις Ἀφαίστοιο σέλας φλογερώτερον αἴθει; 3, 17 ὅς με κατασμήχων καὶ ἐς ὁστίον ἄχρῃς ἰάπτει; 7, 56 θερμὸς γὰρ ἔρως αὐτῷ με καταίθει).

Gli epigrammisti, a loro volta, nell'ambito dell'universo amoroso tratteggiato dai loro componimenti, si compiacciono di riprendere tali immagini, rielaborandole tuttavia nel senso di una maggiore concisione ed espressività e sperimentando tutte le possibili variazioni di un motivo: il ragazzo che accende d'amore con lo sguardo è, a sua volta, infiammato da qualcun altro (cfr. Mel. AP 12, 109 = HE 61 Ὁ τρυφερὸς Διόδωρος ἐς ἡιθέους φλόγα βάλλων / ἡγρεται λαμυροῖς ὄμμασι Τιμαρίου, / τὸ γλυκύπικρον Ἔρωτος ἔχων βέλος. ἥ τόδε καινὸν / θάμβος ὄρω· φλέγεται πῦρ πρὸ καϊόμενον), Eros è definito “cuoco dell'anima” (Mel. AP 12, 92 = HE 116: Ὡς προδότηι ψυχῆς, παίδων κύνες, αἰὲν ἐν ἱξῶ / Κύπριδος, ὀφθαλμοί, βλέμματα χριόμενοι, / ἡρπάσας ἄλλον Ἔρωτ', ἄρνες λύκων, οἷα κορώνη / σιορπίον, ὥς τέφρη πῦρ ὑποθαλπόμενον. / δρᾷθ' ὅτι καὶ βούλεσθε. τί μοι νενοτισμένα χεῖτε / δάκρυα, πρὸς δ' εἰρικτὴν αὐτομολεῖτε τάχος; / ὁπτᾶσθ' ἐν κάλλει, τύφεσθ' ὑποκαόμενοι νῦν, / ἄκρος ἐπεὶ ψυχῆς ἐστὶ μάγειρος Ἔρως), il tenero fanciullo con i suoi occhi fulmina e consuma all'istante l'amata, Asclep. AP 5, 153 = HE 3 = 3 Sens (Νικαρέτης τὸ πόθοις βεβλημένον ἡδὺ πρόσωπον / ... / αἰ χαροπαὶ Κλεοφῶντος ἐπὶ προθύροισι μάραναν, / Κύπρι φίλη, γλυκεροῦ βλέμματος ἄστεροπαί), ecc. A mano a mano che l'amore si fa più “convenzionale”, “letterario”, anche le espressioni metaforiche diventano brillanti motti che rielaborano, variandole, espressioni già note, alla ricerca di effetti sempre più paradossali.

Anche l'epigramma di Dioscoride si muove in questa direzione e l'autore gioca sull'analogia tra l'incendio di Troia, cantato dalla donna, e l'incendio del suo cuore, scatenatosi all'istante all'ascolto della monodia, scherzando sul contrasto tra la durata decennale della guerra e l'istantaneo *coup de foudre* che lo ha colpito.

Secondo Fraser 1972, I, 597, “this is a frigid conceit, and inferior to Dioscorides' other pieces”. In realtà, il componimento appare interessante sotto

diversi punti di vista e si caratterizza per una notevole ambiguità che investe lo stesso genere poetico in cui deve essere iscritto: come osserva Barrette 1996, 5-6, Dioscoride ha qui combinato motivi sepolcrali e amatori, rifacendosi a due precedenti asclepiadei, *AP* 5, 210 = *HE* 5 = 5 Sens (vd. *supra* p.13) e *AP* 5, 162 = *HE* 8 = 8 Sens: in entrambi gli epigrammi c'è un poeta catturato dalle grazie di una donna e se in 210 egli dice di bruciare di passione, in 162 muore d'amore. Dioscoride riprende questi motivi: egli è catturato da Atenio, brucia nel fuoco della passione e muore (metaforicamente) per amore. L'epigrammista ripropone alcune convenzioni tipiche degli epigrammi sepolcrali, assumendo la voce del defunto che riferisce la causa del decesso (il canto di Atenio e la passione che ne è scaturita) e terminando la poesia con una parola che indica morte (ἀπωλόμεθα), come spesso accadeva in questo genere di componimenti. Se, inoltre, è vero che la metafora del fuoco d'amore era un *topos* consolidato, Dioscoride riesce a ravvivarlo, scegliendo di equiparare la fiamma della sua passione non a un incendio qualunque, ma addirittura a quello che ha distrutto Troia.

Lo stesso motivo del canto che fa scattare un amore immediato è sviluppato da Meleagro nell'epigramma successivo, *AP* 5, 139 = *HE* 29:

Ἄδὸν μέλος, καὶ Πᾶνα τὸν Ἀρκάδα, πεηκτίδι μέλπεις,  
 Ζηνοφίλα, καὶ Πᾶν', ἄδὸν κρέκεις τι μέλος.  
 ποῖ σε φύγω; πάντη με περιτείχουσιν Ἑρωτες,  
 οὐδ' ὅσον ἀμπνεῦσαι βαιδὸν ἔῶσι χρόνον.  
 ἦ γάρ μοι μορφὰ βάλλει πόθον ἢ πάλι μοῦσα  
 ἦ χάρις ἦ – τί λέγω; πάντα· πυρὶ φλέγομαι.

Cfr. anche Phld. *AP* 5, 131 = *GP* 11:

Ψαλμὸς καὶ λαλιή καὶ κωτίλον ὄμμα καὶ ῥοδή  
 Ξανθίππης καὶ πῦρ ἄρτι καταρχόμενον,  
 ὦ ψυχή, φλέξει σε· τὸ δ' ἐκ τίνος ἦ πότε καὶ πῶς  
 οὐκ οἶδα· γνώσῃ, δύςμορε, τυφομένη.

Anche Crinagora si ispira all'epigramma dioscorideo in *AP* 9, 429 = *GP* 2:

Τὸν σκοπὸν Εὐβοίης ἀλικύμονος ἦσεν Ἀριετὼ  
Ναύπλιον· ἐκ μολπῆς δ' ὁ θραυὸς ἐφλεγόμην.  
ὁ ψεύστης δ' ὑπὸ νύκτα Καφηρείης ἀπὸ πέτρης  
πυρρὸς ἐμὴν μετέβη δυσμόρου ἐς κραδίην

In entrambi gli epigrammi il tema è lo stesso: il poeta si infiamma nel sentire il canto di un mito dei tempi eroici e, anche se si tratta di miti diversi, in entrambi si menziona un incendio e si gioca con lo stesso *topos* amatorio. Cfr. Weinreich 1941, 78: “ohne Dioskorides als Vorbild wäre das Krinagoras epigramm so nicht geschrieben worden”.

Nuova è l'interpretazione del componimento offerta da Iordanoglou 2003 (= Iordanoglou 2009): lo studioso osserva che le prime tre parole Ἰππον Ἀθήνιον ἦσεν ricordano gli inizi dei poemi epici e suggeriscono che Atenio ricopra il ruolo di una Musa ispiratrice di poesia: proprio l'epigramma meleagreo appena citato potrebbe costituire una prova del fatto che così veniva considerata già a partire dal tempo di Meleagro, la cui Zenofila, secondo Gutzwiller 1998, 285, “plays the role of inspiring Muse, as she holds the poet captive [...], casting upon him with her beauty, song, and grace a form of desire [...] that is both erotic passion and poetic impulse”. Ci sono diversi esempi in cui la creazione poetica appare legata al desiderio erotico, basti pensare all'invocazione a Erato nel terzo libro delle *Argonautiche* o ad alcuni epigrammi di Asclepiade e Nosside (cfr. Gutzwiller 1998, 110): Iordanoglou ricorda anche un frammento euripideo della *Stenebea* (fr. 663 Kannicht ποιητὴν δ' ἄρ' / Ἐρως διδάσκει, καὶν ἄμουρος ἦ τὸ πρῶν) e osserva che “it is tempting to apply a similar ‘model’ of poetic inspiration [...] to the present epigram, and to consider the possibility of the speaker and Athenion as reflections of an ‘(amorous) aner’ and an ‘erotic muse’ respectively” (Iordanoglou 2003, 82). Dioscoride riproporrebbe in questo componimento il *topos* letterario del forte impatto emotivo prodotto dalla *performance* poetica sull'uditorio e ben descritto in Hom. *Od.* 1, 377-344; allo stesso tempo, il discusso participio del v. 3 (οὐ δέσας), che ha creato non pochi problemi

agli interpreti (vd. *infra*), potrebbe essere considerato come una sorta di “a parte”, in cui viene espressa la sorpresa del poeta il quale, aspettandosi di dover provare, di fronte a un canto poetico, sentimenti di paura o pietà, in accordo con la nota enunciazione contenuta nella *Poetica* aristotelica, si stupisce nel constatare che l’esecuzione di Atenio ha fatto ben altro, scatenando in lui ardori di passione: la poesia, dunque, può essere pericolosa, perché suscita forti emozioni, ma è, allo stesso tempo, un rimedio che consente di riflettere su di esse e raccontarle, e così Dioscoride riesce a sopravvivere alla ‘morte’ amorosa per condividere con i lettori la sua esperienza erotica: “our epigram shows a clear, if implicit, affinity with such Hellenistic texts that represent poetic and poetic learning [...] as a drug and a cure, a *pharmakon*” (Iordanoglou 2009, 96).

#### Commento

Ἵππον Ἀθήνιον ἦσεν, ἐμοὶ κακόν: l’incipit ha una struttura identica ad AP 11, 195, 1 Γάλλον Ἀρισταγόρης ὠρχήσατο. Come osserva Weinreich 1941, 63, “wir beide Male die Verba in voller technischer Bedeutung fassen müssen: dort Pantomimus, hier Gesang, also wohl kitharodischer Vortrag; aber auch Begleitung durch einen Auleten wäre denkbar”. Per la struttura della frase, cfr. *Od.* 8, 521 ταῦτ’ ἄρ’ ἀοιδὸς ἄειδε περικλυτός; *Il. Parv.* 1-2 Ἴλιον ἀείδω καὶ Δαρδανίην εὐπωλον / ἦς πέρι πολλὰ πάθον Δαναοὶ θεράποντες Ἄρηος. Cfr. anche *Od.* 8, 492-3 ἀλλ’ ἄγε δὴ μετάβηθι καὶ ἵππου κόρμον ἄεισον / δουρατέου e *Od.* 1, 350 τούτῳ δ’οὐ νέμεσις Δαναῶν κακὸν οἶτον ἀείδειν. Per l’uso di Ἴππος con il significato di “cavallo di Troia” come metonimia per “guerra di Troia” vd. Alc. Mess. AP 16, 7, 3-4 ἔπνεε δ’ἵππου / ἔργματ’ἀειζῶων ἀψάμενος Χαρίτων.

ἦσεν: secondo Weinreich 1941, 63, “rezitativer Vortrag einer epischen Iliupersis, woran man vom Stoff her zunächst denken würde, ist durch ἦσεν natürlich ausgeschlossen”.

Ἀθήνιον: non sappiamo nulla di questa “cantante”, definita dal lemmatista κόρη τραγωδός. Il nome non sembra uno pseudonimo; è testimoniato per una donna di

Alessandria in *BGU* 1169 (24 a.C.). In ogni modo, si tratta di un nome comune tra le etere (Gow-Page 1965, II, 237): secondo Barrette 1996, 9, “the tradition of singers at symposia, the erotic nature of symposiastic songs, the possible association of the diminutive name of the singer with hetaerae names and the *topos* of enamoured of the performer should make the private symposium the more probable occasion”.

Rostagni suggerisce che Atenio interpreti la parte di Cassandra nella tragedia che Livio Andronico adattò per il suo *Equus Troianus* (Rostagni 1956, II, 6-8), ma non abbiamo testimonianze di donne che eseguissero *performances* musicali in età ellenistica. Secondo Webster 1964, 143, “it is perhaps most likely that the lovely Athenion sang a monody (or even a messenger speech) from tragedy at a symposium”. Per Gow si tratta di una κithαρωδός che si accompagna mentre canta (Gow-Page 1965, II, 237). Conosciamo una certa Cleopatra, che viene citata insieme ad attori tragici e comici a Delo nel 268 a. C., ma era una ballerina e la sua *performance* non faceva parte di nessuna competizione regolare (cfr. *IG* 11, 2, 110, 1, 34; L. Robert, *APXAIΟΛΟΓΟΣ*, “REG” 49, 1936, 235-254).

Come testimonianza di canti tragici con notazioni musicali ci sono due papiri importanti, uno di Oslo (cfr. S. Eitrem, D. W. Amundsen e R. P. Winnington-Ingram, *Fragments of unknown Greek-tragic texts with musical notation* (P.Oslo. inv. N. 1413), “SO” 31, 1955, 1-87: 26-29; 55-58) con musica del I secolo a. C. o d. C. che accompagna una monodia, forse contemporanea, e dei trimetri giambici, che non possono essere datati, e uno di Ossirinco (*Ox. Pap.* 2436, edito da E. G. Turner e R. P. Winnington-Ingram, cfr. B. Gentili, “Gnomon” 33, 1961, 341) con musica della stessa data che accompagna una monodia, che è certamente più antica e potrebbe essere anche di età classica. “Thus in the latest Hellenistic age new music for old tragic monodies, new tragic monodies, and music for tragic iambic trimeters were all possible” (Webster 1963, 540). Un’iscrizione di Delfi del 194 a.C. (SIG<sup>3</sup> 648 B) viene considerata la più antica testimonianza di trimetri euripidei cantati: in essa si dice che il famoso auleta Satiro di Samo eseguì una speciale *performance* nello stadio descritta come ἄσμα μετὰ χοροῦ Διόνυσον καὶ κithάρισμα ἐκ Βακχῶν Εὐριπίδου, ma Webster 1963, 540, osserva che “the order of the words surely confines the application of the *Bacchae* to the lyre-piece and *Dionysus* is the title of the choral

song to which Satyrus played a flute accompaniment". Allo stesso modo i due papiri potrebbero essere testi di musicisti piuttosto che testi di attori. Di diverso parere Prauscello 2006, 107, che segue l'interpretazione di Winnington-Ingram 1955, 27, B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico*, Roma-Bari 1977, 17-8 e Dihle 1981, 31: Satiro rappresenterebbe "a song with the ancillary involvement of a Chorus, that is, he is singing the parts of Dionysus and performing kithara-accompaniment from Euripides' *Bacchae*". In ogni caso una testimonianza, dell'inizio del II a. C., di attori che cantano ciò che nell'originale di età classica era recitato, è offerta dalla *Medea* di Ennio, in cui due *cantica* furono messi al posto di discorsi euripidei in trimetri giambici (Ennius, 219 R = CVa J., 235 R, cfr. E. Fraenkel, *Plautinisches im Plautus*, Berlin 1922, 336 = *Elementi plautini in Plauto*, Firenze 1960, 321), anche se, come osserva Webster, non possiamo sapere se tale cambiamento sia dovuto allo stesso Ennio o se egli abbia trovato nel suo testo monodie già sostituite o notazioni musicali aggiunte ai trimetri.

Sulle forme di rappresentazione drammatica in età ellenistica cfr. G. Tedeschi, *Lo spettacolo in età ellenistica e tardo antica nella documentazione epigrafica e papiracea*, "Papyrologica Lupiensia" 11, 2002, 87-187, in particolare 103-112; Id. *Intrattenimenti e spettacoli nell'Egitto ellenistico-romano*, Trieste 2011. Per la tendenza in età ellenistica a convertire in canto metri originariamente concepiti solo per la recitazione cfr. Prauscello 2006, in particolare 85, n. 265, e 86-110. Weinreich 1941, 65, osserva che "da nun ein einzelnes Drama schwerlich Soloarien sowohl für die Geschichte vom Pferd wie für den Brand Trojas bieten konnte, müsste man annehmen, dass Athenion Gesangsstücke aus verschiedenen Dramen nacheinander vortrug".

ἐμὸν κακόν: il cavallo di Troia è sinonimo di calamità, vd. per esempio Cic. *Mur.* 37, 78 *intus, intus, inquam, est equus Troianus*; Verr. 4, 23, 52 *qui videret, equum Troianum introductum, urbem captam diceret*. La storia del cavallo di Troia, i cui precedenti si narrano in *Od.* 4, 271-288; 8, 494-520 e 11, 523-532, era il tema dei poemi epici preomerici e poi è trattato in *Il. Parv.* arg. 14-23, *Il. Pers.* arg. 3-13, *fr.* 2, Q.S. 12, 117-150, Tryph. 57-105. Scrissero drammi sull'argomento Iofonte, il figlio di Sofocle (*Suda s.v.*), e forse l'alessandrino Nicomaco, così come il siracusano

Formo, tra le cui commedie la *Suda* cita Ἰλίου πόρθησις e Ἴππος, anche se è probabile che si trattasse di un'unica opera (cfr. Pickard-Cambridge 1962, 414). Κακός è spesso nella stessa sede in Omero, cfr. *Il.* 2, 195; 14, 81; 16, 329; 24, 370; talvolta ha un dativo accanto, *Il.* 15, 109, 134; qui κακόν si può intendere come apposizione di ἵππον. Come osserva Barrette, la natura di κακόν è ambigua: il termine potrebbe essere considerato un aggettivo maschile riferito a Ἴππον o, più probabilmente, un sostantivo neutro in apposizione allo stesso termine o all'intera frase precedente: la collocazione vicino a ἐμοί accresce l'ambiguità, perché induce a credere che la *persona loquens* sia un troiano e che l'epigramma canti la storia del cavallo di Troia, ma subito dopo viene fuori che è l'attrazione di Dioscoride per Atenio a costituire il κακόν: questo uso erotico del termine non è raro nell'*Antologia*, cfr. Asclep. *AP* 12, 46 (= *HE* 15 = 15 Sens), 2 Ὡρωτες, τί κακὸν τοῦτο. È chiaro che, nel momento in cui il poeta paragona l'incendio di Troia e la morte dei Troiani al suo 'incendio' e alla sua 'morte' metaforici, come il cavallo per i Troiani è stato causa di distruzione, così, per Dioscoride, costituisce un metaforico κακόν amoroso.

L'atteggiamento con cui l'epigrammista tratta un tema così serio è decisamente ironico e disinvolto: lo stesso accostamento delle parole Ἴππον e Ἀθήγιον, che evoca il nome di Atena, è attentamente studiato per suggerire una similitudine tra la cantante, che attraverso la sua esecuzione è riuscita a far innamorare il poeta, determinando la sua rovina, e la dea che, come il lettore dotto certamente sapeva, aveva aiutato Epeo a costruire il cavallo (*Od.* 8, 493-495), rovina per i Troiani.

ἐν πυρὶ πᾶσα / Ἰλίου ἦν, κἀγὼ κείνη ἔμ' ἐφλεγόμαν: cfr. *Il.* 2, 340 ἐν πυρὶ δὴ βουλαί τε γενοίατο μήδεά τ' ἀνδρῶν. Cfr. anche *Il.* 7, 429 ἐν δὲ πυρὶ πρήσαντες ἔβαν προτὶ Ἰλίον e, soprattutto, *Il.* 20, 314-317, che anticipa l'incendio della città: ἐγὼ καὶ Παλλὰς Ἀθήνη, / μή ποτ' ἐπὶ Τρώεσσι ἀλεξήσειν κακὸν ἤμαρ, / μηδ' ὅποτ' ἂν Τροίη μαλερῷ πυρὶ πᾶσα δάηται / καιομένη, καίωσι δ' ἄρῃ' οἱ υἱες Ἀχαιῶν. L'incendio della città è riferito da Proclo alla fine della sua epitome di *Il. Pers.* 22-23; cfr. anche *Q. S.* 14, 393, Tryph. 680. Vd. anche *E. Tr.* 1251-1332; *Hec.* 1215.

Φλέγω con il significato metaforico di “bruciare di passione” è comune in contesti amorosi, cfr. Mel. *AP* 5, 139, 6; Phld. 5, 123, 6; Rufin. 5, 87, 2; Paul. Sil. 5, 288, 4. D. L. Page nel suo apparato critico segnala l'incongruenza tra la forma ionica κείνη e quella dorica ἐφλεγόμεν, indicando che si dovrebbe scrivere κείνα ο ἐφλεγόμεν. Per quanto riguarda il numero delle forme doriche in Dioscoride, decisamente inferiore a quello delle forme ioniche, De Gregori 1901, 177, ritiene che, a eccezione di *AP* 6, 126, *AP* 7, 229, 430, 434 (a cui il poeta sembra aver volutamente dato un colorito dorico), esse siano dovute soltanto alla libera scelta dei copisti.

οὐ δείσας Δαναῶν δεκέτη πόνον: per l'uso di δεκέτης riferito alla guerra di Troia cfr. S. *Phil.* 715 δεκέτει χρόνῳ; E. *Andr.* 304-306 ἀλγεινούς / μόχθους «ἄν» οὖς ἀμφὶ Τροίαν / δεκέτει ἀλλάληντο νέοι λόγχαις. Sulla durata della guerra di Troia cfr. *Il.* 2, 329 τῷ δεκάτῳ δὲ πόλιν αἰρήσομεν; *Od.* 5, 107-108 δεκάτῳ δὲ πόλιν πέρσαντες ἔβησαν / οἴκαδ(ε); nell'*Antologia* cfr. anon. *AP* 9, 461, 7 Δαναοῖς δεκέτηρον ... μόχθον; anon. 9, 462, 5: δεκέτηρος ἐννοῦς ... Δαναοῖς χρόνος; anon. 9, 474, 3 Δαναοῖσι μάχῃ δεκέτηρος.

Dübner ha stampato οὐ δείσας, intendendolo come *non cum metu perpessus*, una traduzione che non può essere accettata, così come quella di Paton “I had braved the ten years’ effort of the Greeks”. Correttamente Hecker 1843, 54, intende l'espressione “simul cum Troia incendio absumptus sum, licet non per decem annos Graecorum expugnationem timuissem, i.e. Troianus non essem”.

Poco convincenti le congetture proposte, come quella di Jacobs οὐδενίσας (Jacobs 1817, 80: “[οὐ δείσας] Absurda lectio. Scripsi, una littera inserta: οὐδενίσας. decennis ille Danaorum labor quam nihil sit ostendens. i.e. meo exemplo docens, frustra Danaos decem annos Trojae expugnandae impendisse. Verbum οὐδενίζειν Lexicis addendum; ἐξουδενίζειν et οὐδενού passim obvium”), o quella di Meineke οὐδὲ ἴσας (ignarus); Gow suggerisce συστείλας, “contracting, shortening” (Gow-Page 1965, II, 237), mentre la Di Castri ritiene plausibile la congettura ἐκπλήσας, sulla base di alcuni paralleli con la tragedia, come E. *Tro.* 433-434, in cui Cassandra profetizza di Odisseo che δέκα γὰρ ἐκπλήσας ἔτη / πρὸς τοῖσιν ἐνθάδ’, ἵζεται μόνος πάτραν: “riempire dieci anni” significa “trascorrere”, dunque “Dioscoride si accende del



fuoco dell'eros come se fossero già trascorsi per lui in un lampo dieci anni di travaglio militare” (Di Castri 1997, 3, n. 6; la studiosa richiama anche E. Or. 656-657 *μίαν πονήσας ἡμέραν, ἡμῶν ὕπερ / σωτήριος τάς, μὴ δεκ' ἐκπλήσας ἔτη* e osserva: “Dioscoride, capovolgendo con un'eventuale espressione *ἐκπλήσας Δαναῶν δεκέτη πόνον* il senso del passo, sottolineerebbe invece la perfetta equivalenza tra l'esito di dieci anni di guerra e l'effetto repentino del canto di Atenione”).

In realtà, appare preferibile accogliere nel testo *οὐ δείσας*, che ben esprime il contrasto tra la condizione dei Troiani, vittime dell'incendio dopo dieci anni di guerra, e il poeta, che diviene immediatamente preda delle fiamme (d'amore), senza aver avuto neanche il tempo di temere una fatica decennale prima che Atenio lo ‘incendiasse’. L'innamoramento è istantaneo, cfr. *Il.* 14, 294 *ὥς δ' ἴδεν, ὥς μιν ἔρωσ πυκινὰς φρένας ἀμφειάλυσεν*; *h. hom. Ven.* 56-57 *τὸν δῆπαιτα ἰδοῦσα φιλομμειδῆς Ἀφροδίτῃ / ἠρώσαστ', ἐκπάγλως δὲ κατὰ φρένας ἕμερος εἶλεν*; *Theoc.* 2, 78-79; 2, 82-83: *χῶς ἴδον ὥς ἐμάνην, ὥς μοι πυρὶ θυμὸς ἰάφθη*; *A. R.* 3, 283-284 *ἰθὺς δ' ἀμφοτέρῃσι διασχόμενος παλάμῃσιν / ἦκ' ἐπὶ Μηδείῃ· τὴν δ' ἀμφακίη λάβε θυμόν*; *Posidipp. o Asclep.* *AP* 5, 209, 1-2, ecc. Giangrande osserva che nelle opere che trattavano il tema dell'assedio di Troia la paura era un *Leitmotiv* (cfr. *Q. S.* 4, 39 (*δεῖδοικα*); 8, 385-386; 8, 395 (*δεδιῶτες*); 8, 504; 9, 75-77 e *Tryph.* 437 *οὐ γὰρ ἔτι Τροίης ὑπὸ τεύχεσι δεῖμα λέλειπται*); per quanto riguarda il participio aoristo, lo studioso afferma che *δείσας* “dient hier freilich zum Ausdruck der Anteriorität in Bezug auf das Zeitwort des Hauptsatzes” (Giangrande 1967, 45).

In alternativa, l'unica congettura che forse merita di essere presa in considerazione è quella di Stadtmüller, *οὐ μείνας*, “non avendo aspettato”, ovvero “non avendo sostenuto”, la fatica decennale dei Danai.

Iordanoglou, in accordo con la sua interpretazione dell'epigramma, ritiene che *οὐ δείσας* esprima un sorpreso commento del poeta per il fatto di non aver provato quelle emozioni che si sarebbe aspettato di provare: lo studioso osserva che l'aggettivo usato da Crinagora al v. 2 del suo epigramma, *θρασύς*, sembra alludere all'espressione participiale di Dioscoride: il poeta si dice consapevole dei rischi cui va incontro ascoltando una *performance* poetica. “In other words, what we lack in

Dioscorides' epigram in terms of explicitness, is provided by Crinagoras, not only in this respect, but also [...], with the verb μεταβαίνω, which is used, not only of the passing over from one place to another, but also of the changing of themes" (Iordanoglou 2003, 77 = Iordanoglou 2009, 89).

ἐν δ' οὐ φέγγει: secondo Mackail 1911, 350, nell'espressione si nasconderebbe un'allusione ad A. A. 504 δεκάτῃ φέγγει ἔτους e φέγγος qui indicherebbe "the light of the burning city", ipotesi rigettata da Gow, secondo il quale, invece, il termine è usato con il significato di "giorno", come in Pi. P. 4, 111 ἐπεὶ πάμπρωτον εἶδον φέγγος, Sosiph. fr. 3, 3 ἐν τ' ἔδωκε φέγγος ἐν τ' ἀφείλετο, A. A. 602; S. Ai. 673, Tr. 1144; E. Or. 594, Hec. 32, Tro. 850 (dello stesso parere anche Galán Vioque 2001, 147). La traduzione cerca di restituire la possibile ambivalenza del termine.

Il Weinreich (1941, 67-69) ha sottolineato l'abile costruzione dell'epigramma, tutta giocata su una serie di parallelismi e corrispondenze, come ἐν πυρὶ - ἐν δ' οὐ φέγγει, la collocazione quasi parallela dei nomi dei due popoli, Δαναῶν - Τρῶες, i due κἀγὼ presenti ai vv. 2 e 4, rispettivamente prima e dopo la cesura e i verbi ἐφλεγόμεν - ἀπωλόμεθα, situati entrambi nella chiusa di ciascun distico.

τῷ τότε καὶ Τρῶες κἀγὼ ἀπωλόμεθα: per il motivo della "morte" per amore cfr. Asclep. AP 5, 162, 3 = HE 8 οἴχομ', Ἑρωτες, ὀλωλα, διοίχομαι; 12, 166, 1 = HE 17 τοῦθ' ὅ τι μοι λοιπὸν ψυχῆς, ὅ τι δὴ ποτ', Ἑρωτες; Rufin. 5, 66, 3-4 cῶσον, ἔφην, ἄνθρωπον ἀπολλύμενον παρὰ μικρὸν / καὶ φεῦγον ζωῆς πνεῦμα κύ μοι χάριται.

Ἡ πιθανὴ μ'ἔτρωσεν Ἀριστονόη, φίλ' Ἀδωνι,  
 κοψαμένη τῇ cῇ cτήθεα πὰρ καλύβη.  
 εἰ δώσει τάυτην καὶ ἐμοὶ χάριν, ἦν ἀποπνεύσω,  
 μὴ πρόφαις κύμπλουν κύμ με λαβὼν ἄπαγον.

“La seducente Aristonoe mi ha ferito, caro Adone,  
 battendosi il petto presso la tua capanna.  
 Se concederà anche a me questa grazia, qualora io muoia,  
 niente scuse! Prendimi come compagno di navigazione e portami via!”

Questo epigramma e il successivo sono molto simili, a parte poche parole e il nome della donna, e qualche studioso ha ipotizzato che il secondo sia un'imitazione del primo (vd. *infra*). Barrette osserva che ancora una volta Dioscoride mescola i temi di amore e morte: il poeta si augura addirittura di partecipare al ciclo di morte e resurrezione di Adone per godere della vista del seno nudo di una donna. Il motivo

---

AP 5, 53 = HE 3 = 5 Galán Vioque

P. p. 96. Caret Pl

τοῦ αὐτοῦ [Διοσκορίδου] P

εἰς Ἀριστονόην J

1 ἔτρωσεν C : ετρωσεν P : ἔcτρωσεν Ap. L. • Ἀδωνι P : ὙΑδωνι Meineke 3 εἰ δώσει C : εἰδὼς εἰ P

4 πρόφαις P : προφάσεις Desrousseaux • κύμ P : ξυμ Luck • ἄπαγον C Giangrande : ἀπάγον P  
 Giangrande : ἀπάγου Reiske Jacobs Dübner Beckby Waltz Gow Page : ἄπαγε Salmasius Brunck

erotico è calato dall'epigrammista all'interno di un contesto religioso, intersecando abilmente i due piani.

Dioscoride fa riferimento alle feste in onore di Adone che si svolgevano ad Alessandria, le Adonie (cfr. Theoc. 15), un'imitazione di quelle che si tenevano ad Atene in epoca classica, documentate per la prima volta in Ar. *Pax* 418-420 καὶ τοὶ τὰ μεγάλ' ἡμεῖς Παναθήναι' ἄζομεν / πάσας τε τὰς ἄλλας τελετὰς τὰς τῶν θεῶν, / μυκτήρι' Ἐρμῇ, Διπύλῃ, Ἀδώνια, e Cratin. *fr.* 17 K.-A.: ὃς οὐκ ἔδωκ' αἰτοῦντι Σοφοκλέει χορόν, / τῷ Κλεομάχου δ', ὃν οὐκ ἄν ἤξιουν ἐγὼ / ἐμοὶ διδάσκειν οὐδ' ἄν εἰς Ἀδώνια.

L'epigramma allude alle celebrazioni del secondo giorno, descritte da Bione nel suo *Epitafio di Adone*, non al primo, di cui parla Teocrito. Il primo giorno era dedicato a celebrare l'unione di Afrodite e Adone, nel secondo le donne portavano il simulacro del dio sulla riva del mare, accompagnandolo con una lamentazione funebre. In età classica le Adonie si svolgevano in abitazioni private, in parte sui tetti delle case (cfr. Ar. *Lys.* 387-398), erano organizzate dalle donne (Ribichini 1981, 28) e non erano una festività di carattere ufficiale (lo Stato ateniese non interveniva né per il finanziamento né per l'organizzazione della festa, cfr. Σ ad Ar. *Lys.* 391); durante queste feste si facevano danze frenetiche, banchetti e lamentazioni rituali, e, stando ai frammenti dei comici, c'era un'atmosfera di sfrenatezza e licenziosità, con la partecipazione di etere e cortigiane e i rispettivi amanti; cfr. anche Alciph. *Ep.* 1, 37 e 39; 2, 2 (Ribichini 1981, 28-29). Le feste di Adone nell'Alessandria del III secolo a. C. erano molto importanti e popolari e si celebravano, almeno in parte, nei locali del palazzo reale, con la partecipazione diretta della regina e con gran fasto.

Secondo Glotz 1920, si trattava di una festa di tre giorni (*triduum*) culminante nella gioiosa resurrezione di Adone, e si svolgeva anche una pantomima rituale, con la partecipazione della regina, di altre persone di corte e di una protagonista, ma né l'idillio teocriteo né altri documenti consentono di accettare tale ricostruzione. La cerimonia si svolgeva annualmente, con la partecipazione di una grande folla, costituita soprattutto da donne, sotto ripari di frasche (Atallah 1966, 125-126): una cantante solista narrava le nozze di Afrodite con Adone e cantava uno *ialemos* per la morte del dio. La festa, come si è detto, si concludeva all'alba del giorno seguente,

quando le donne portavano il simulacro di Adone sulla riva del mare, accompagnandolo con una lamentazione funebre.

Adone è una divinità di origine orientale (il nome è una parola semitica, che significa “signore”, e poteva essere associata al nome di un dio), anche se non vi sono testimonianze di un culto di questo dio nel mondo semitico. Adone presenta numerose affinità con il dio mesopotamico Dumuzi-Tammuz a livello di culto (donne che piangono un giovane dio, amato da Afrodite, all’inizio dell’estate): come osserva Ribichini, “l’Adonis greco identificava in origine non già necessariamente un personaggio vicino-orientale preciso, ma piuttosto l’immagine che in Grecia si aveva delle divinità cittadine fenicie; [...] i Greci avevano rielaborato, per propri fini e nuove funzioni, una “caratterologia” comune a più divinità siropalestinesi” (Ribichini 1981, 636). Su Adone e le Adonie cfr. J. G. Frazer, *Adonis, Attis, Osiris: Studies in the History of Oriental Religion*, Londra 1907<sup>2</sup>; W. Atallah, *Adonis dans la littérature et l’art grec*, Paris 1966, 98-104; 211-255; M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge 1974, 55-58; B. Soyeux, *Biblos at la fête des Adonies*, Leiden 1977; S. Ribichini, *Adonis: aspetti “orientali” di un mito greco*, Roma 1981; J. J. Winkler, *The Constraints of Desire*, New York 1990, 188-209; J. D. Reed, *The Sexuality of Adonis*, “CA”14, 1995, 317-347. Sulla celebrazione delle Adonie ad Alessandria, cfr. G. Glotz, *Le fêtes d’Adonis sous Ptolémée II*, “REG” 33, 1920, 169-222; R. Kittel, *Das Adonifest in Alexandria*, “Deutsche Lit. Zeitung” 2, 1925, 431-435; H. Stocks, *Adoniskult in Nordafrika*, “Berylus” 3, 1936, 31-50; A. S. F. Gow, *The Adoniazusae of Theocritus*, “JHS” 58, 1938, 180-204.

#### Commento

Ἡ πιθανή ... Ἀριστονόη: Aristonoe potrebbe essere un’etera. La presenza dell’aggettivo πιθανός non è di per sé indicativa: il termine può avere il significato di “facile da persuadere”, e, dunque, “disponibile, accondiscendente”, un valore che di certo ben si adatterebbe a una donna di facili costumi, ma anche, come molto probabilmente qui, quello di “convincente”; “suadente”, “affascinante”: è dunque

esagerato affermare, come fa Cairns, che l'aggettivo è un "hetairic technical term" (Cairns 1998, 169). In ogni modo, *πειθώ* e i termini affini hanno strette associazioni con l'amore e il sesso e, inoltre, Dioscoride qui sta imitando l'*incipit* di Asclep. *AP* 5, 162 (= *HE* 8 = 8 Sens) Ἡ λαμυρὴ μ'ἔτρωσε Φιλαινίον, che, per opinione concorde degli studiosi, si riferisce a un'etera; l'attributo *πιθανός*, peraltro, è usato dallo stesso Asclepiade in *AP* 5, 158 (= *HE* 4 = 4 Sens), 1 Ἡρμιόνη πιθανῇ ποτ'ἐγὼ συνέπαιζον ἐχούσῃ / ζώνιον ἐξ ἀνθέων ποιικίλον κτλ.: anche questa Ermione è da molti identificata con un'etera o, comunque, con una donna spregiudicata (tuttavia, sull'interpretazione dell'epigramma, cfr. Di Marco 2013, 39-49: lo studioso mette bene in evidenza che il termine qui allude principalmente alla capacità delle donne di persuadere e ammaliare non solo attraverso la loro avvenenza, ma anche, e soprattutto, con le loro parole suadenti).

Significativa appare la presenza di *πιθανός* nel prologo della *Thais* di Menandro, in un catalogo dei vizi di un'etera (*fr.* 163 K.-A.): ἐμοὶ μὲν οὖν ᾗδε τοιαύτην, θεά, / θρασεῖαν, ὠραίαν δὲ καὶ πιθανὴν ἄμα, / ἀδικοῦσαν, ἀποκλείουσαν, αἰτοῦσαν πυκνά, / μεθενὸς ἐρῶσαν, προσποιουμένην δ'ἄεϊ. Cfr. anche Posidipp. 125 A.-B. (= *AP* 5, 86 = *HE* 2), 1 μή με δόκει πιθανοῖς ἀπατᾶν δακρύοισι, Φιλαινί. L'aggettivo è di solito usato per qualificare gli oratori popolari, abili nelle tecniche della retorica, cfr. Th. 6, 35; 3, 36; Pl. *Grg.* 458<sup>e</sup>; D. *Or.* 37, 48; Arist. *Rh.* 1395<sup>b</sup>27 (cfr. Fraenkel ad A. *Ag.* 485, 241-242). La scelta di questo attributo da parte di Dioscoride è molto interessante, perché, a un lettore accorto, esso può suggerire velatamente il tema centrale dell'epigramma, ovvero la volontà del poeta di equipararsi ad Adone e alla sua sorte: l'attributo è etimologicamente legato al nome *Πειθώ*, una divinità che è spesso nel seguito di Afrodite (vd. Ib. *fr.* 288 Campbell; *LIMC* 2.1 s.v. Aphrodite, 1259, 1263, 1267, 1271). Questo nome è anche un titolo di culto di Afrodite, che può essere importante qui in connessione con la festa di Adone, amato dalla dea (cfr. Barrette 1996, 70).

μ' ἔτρωσεν: tradizionale metafora erotica per cui l'amore è concepito come una ferita, cfr. Asclep. *AP* 5, 162 (= *HE* 8 = 8 Sens), 1; Call. *AP* 12, 138, 1 e, per esempio, E.

*Hipp.* 392 ἐπεὶ μ' ἔρωσ ἔτρωσεν; *X. Mem.* 1, 3, 13 [ἔρωσ δὲ καὶ οἱ ἔρωτες τοξόται διὰ τοῦτο καλοῦνται, ὅτι καὶ πρόσωθεν οἱ καλοὶ τιτρώσκουσιν]; *Men. fr.* 568, 8 K. ὁ πληγὴς δ' εἴσεθ' ἣ τιτρώσκειται; *Theoc.* 11, 15; 30, 10; *Bio* 1, 17 ποτικάρδιον ἔλκος; *Nonn. D.* 15, 244 (= 42, 184) ὑποκάρδιον ἔλκος ἐρώτων; *Paroem. Gr.* 2, 393. Cf. *Kost ad Musae.* 85, *Madden ad Maced. AP* 5, 225. L'amore scoppiato durante un incontro a qualche festa religiosa è un motivo comune della commedia nuova ed è usato anche da Teocrito (cfr. *Gow ad Id.* 2, 66). La menzione della ferita introduce, fin dal primo verso, l'equiparazione del poeta ad Adone, morto proprio a seguito di una ferita infertagli da un cinghiale durante la caccia.

**κοψαμένη ... στήθεα:** l'espressione allude al gesto rituale tipico delle celebrazioni in onore di Adone, cfr. *Sapph. fr.* 140 V. κατθαίσκει, Κυθήρη', ἄβρος Ἄδωνις· τί κε θεῖμεν; / καπτύπτεσθε, κόραι, καὶ κατερείεσθε κίτωνας; *Ar. Lys.* 395 ἡ γυνὴ 'πὶ τοῦ τέγουσ, κόπτεσθ' Ἄδωνιν, φησίν; *Theoc.* 15, 134-135 λύσασθαι δὲ κόμαν καὶ ἐπὶ σφυρὰ κόλπον ἀνεῖσαι / στήθεσι φαινομένοις λιγυρᾶς ἄρξέμεθ' αἰδοῦσθαι; *Plu. Alc.* 18 Ἄδωνίω γὰρ εἰς τὰς ἡμέρας ἐκείνας καθηγόντων, εἶδωλά τε πολλαχοῦ νεκροῖς ἐκκομιζομένοις ὅμοια προῦνειντο ταῖς γυναιξί, καὶ ταφὰς ἐμιμοῦντο κοπτόμεναι καὶ θρήνους ἤδον. Per l'esposizione del petto in segno di dolore cfr. *Il.* 22, 79-80 ὀδύρετο δάκρυ χέουσα / κόλπον ἀνιμένη, τέρηφι δὲ μαζὸν ἀνέσχε; *E. Ph.* 1490-1491 κράδεμνα δικοῦσα κόμας ἀπ' ἑμᾶς / στολίδος κροκόεσσιν ἀνεῖσα τρυφάν; *Andr.* 829-835 [Eρ.] αἰαῖ αἰαῖ· / ἔρρ' αἰθέριον πλοκάμων ἐμῶν ἄπο, / λεπτόμιτον φάρος. / [Tρ.] τέκνον, κάλυπτε στήθεα, σύνδουσαι πέπλους. / [Eρ.] τί δέ με δεῖ στήθεα / καλύπτειν πέπλους; δῆλα καὶ ἀμφιφανῆ καὶ / ἄκρυπτα δε- / δράμαεν πόσιν; *Plb.* 2, 56, 7 κόμας διερριμένας καὶ μαστῶν ἐκβολάς, πρὸς δὲ τούτοις δάκρυα καὶ θρήνους; *Cat.* 64, 64; *Ov. Met.* 13, 688-689 *effusaeque comas et apertae pectora matres / significant luctum*; *Petron.* 111 *non contenta vulgari more funus passi prosequi crinibus aut nudatum pectus in conspectu frequentiate plangere, in conditorium etiam prosecuta est defunctum, positumque in hypogaeo Graeco more corpus custodire ac flere totis noctibus diebusque coepit*. Cfr. *Gow ad Theoc.* 15, 134. Κόπτω significa propriamente “colpire”, ma al medio acquisisce generalmente il significato di “colpirsi in segno di dolore”, in particolare la testa o il petto, cfr. *Il.* 22,

33 κεφαλὴν δ' ὅ γε κόψατο χερσίν; Hdt. 2, 121; A. Ch. 22-31; E. Ph. 1351; Supp. 87; Tr. 794, e può avere anche il significato assoluto di “lamentare la morte di qualcuno”, come in Lucill. AP 11, 159, 4 εἶπε δ', ὅτ' αὐτὸν ἔσω νεκρὸν ἐκοπτόμεθα.

Nel culto di Adone la periodica lamentazione per l'eroe non fa che ripetere il pianto di Afrodite sul cadavere dello sfortunato cacciatore, cfr. Ov. *Met.* 10, 722-727 *desiluit pariterque sinum pariterque capillos / rupit et indignis percussit pectora palmis / questaque cum fatis: “Et non tamen omnia vestri / iuris erunt” dixit; “luctus monimenta manebunt / semper, Adoni, mei; repetitaque mortis imago / annua plangoris peraget simulamina nostri”*.

τῇ εῇ ... πὰρ καλύβη: il giorno delle lamentazioni le feste dovevano tenersi all'aperto. Teocrito non dice nulla del luogo in cui il dio era esposto alla vista della folla; Atallah considera probabile che la festa si svolgesse in un giardino del palazzo della regina Arsinoe e prende in considerazione proprio questo epigramma di Dioscoride, perché esso dà la certezza “que la fête d'Adonis se passait sous une hutte de branchages et, à moins d'imaginer une pareille construction à l'intérieur d'une salle du palais, il faudra admettre pour Adonis une fête de plein air” (Atallah 1966, 125). Καλύβη indica una piccola costruzione che serviva da rifugio in certe occasioni: in Thuc. 1, 133 il termine designa la capanna che l'uomo che aveva tradito Pausania si costruisce al Tenaro; in [Theoc.] 21, 7 e 18 è definita καλύβη la capanna intrecciata di due pescatori e in Leon. Tar. AP 7, 295 = HE 20, 7 si descrive un pescatore molto vecchio che è morto καλύβη χοινίτιδι, “nella sua capanna di giunchi”. Solo in questo epigramma il termine è in relazione con un'attività di carattere rituale, con l'eccezione della ἱερὰ καλύβη di due iscrizioni di Siria (cfr. W. H. Waddington, *Inscriptiones grecques et latines de la Syrie*, Paris 1980, 2545 e 2546, p. 578). Secondo Atallah il termine καλύβη in questo epigramma testimonia che “on aurait donc dressé pour les Adonies des *skiadès*, des huttes de branchages. Ces constructions provisoires vont donner de l'ombre et protéger peut-être les convives des ardeurs du soleil méditerranéen; les toits de verdure sont communs dans les banquets des Grecs et les peintures de vases en témoignent” (Atallah 1966, 126).



εἰ δώσει τάβτην καὶ ἐμοὶ χάριν: l'espressione ha un doppio valore, perché χάρις può essere inteso sia come “onore funebre” reso ad Adone, sia come “favore” in senso erotico (cfr. Henderson 1991, 160), cfr. *Il.* 11, 243; *Pi. fr.* 128; *Ar. V.* 1347 ἀπόδος τῷ πέει τῷδὲ χάριν; *Pl. Phdr.* 254a e, nell'*Antologia*, *Maced. AP* 5, 227, 5-6 ... οὐ θέρος, οὐκ ἔαρ ἄλλο / οἶδα μένειν, ὅτι μοι πᾶσα γέμεις χαρίτων. Δίδωμι è usato abitualmente in contesti erotici con il significato di “concedere” favori sessuali, cfr. per esempio *Rufin. AP* 5, 103, 4 καὶ τάχα μοι δώσεις ὥς Ἑκάβη Πριάμφ; anche il sostantivo δῶρα può essere usato in senso erotico, cfr. *Philostr. Ep.* 13, 35 e *Maced. AP* 5, 233, 3-4 ἄλλα δ'ἔς ἄλλους / δῶρα φέρεις. Secondo Gow, Dioscoride non ha visto il petto di Aristonoe, anche perchè a queste feste partecipavano soprattutto donne (Gow – Page 1965, II, 239); in questo modo, d'altra parte, si comprenderebbe meglio la richiesta del poeta, che vuole condividere la sorte di Adone proprio per poter partecipare ai riti in suo onore e godere della vista di Aristonoe che si batte il seno nudo.

μὴ πρόφαις: sc. ἔστω; cfr. *Ar. Ach.* 345: ἀλλὰ μὴ μοι πρόφαις, ἀλλὰ κατὰθου τὸ βέλος; *Alex. fr.* 132, 1 K.-A.: καὶ μὴ προφάσεις ἐνταῦθά μοι μηδ' 'οὐκ ἔχω' (tuttavia, come osserva Gow, sicuramente nel primo passo, e forse anche nel secondo, il sostantivo è all'accusativo e bisogna sottintendere un verbo come πρότεινον o simili).

εὐμπλουν εὐμ με λαβὼν ἔπαγον: il poeta chiede ad Adone di portarlo con sé nel suo viaggio annuale di ritorno (εὔρεσις) e morte (ἄφανισμός). Secondo Reiske il poeta si rivolgerebbe a Caronte, con riferimento alla barca su cui traghetta le anime da una sponda all'altra dell'Acheronte, ma l'ipotesi va scartata, perché Dioscoride si è rivolto al dio con il vocativo ed è direttamente a lui che esprime la sua richiesta nell'ultimo verso. Σὺμ με: assimilazione rara; cfr. *Call. AP* 7, 89, 5 εὐμ μοι; *Antip. Sid. AP* 7, 172, 8 τοῦμ ποσίν.

ἔπαγον: per il mantenimento della lezione tradita, cfr. Giangrande 1967, 41, n. 6: “wir wissen zu wenig über alexandrinische Formen, als dass wir uns erlauben dürfen, die überlieferte Lesung ἔπαγον (...) zu ἀπάγου mit Reiske zu ändern. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich dabei um eine imperativische Form, welche

einem ἀπαγέ entspricht: vgl. εἶπον = εἶπέ Theok. XIV 11, hellenist. φύλατον = φύλαττε bei Schwyzer Gr. Gramm. I s. 803. Die ursprüngliche Akzentuierung ἀπάγον (...) scheint darauf hinzudeuten, dass diese Form von Kopisten als imperativisch erkannt und als solche oxytoniert wurde, vgl. εἶπόν = εἶπέ Et. M. 302, 33 und Ahrens, Gr. Dial. II s. 304, A. 7”.

#### 4

Ἡ τρυφερῇ μ’ ἤγγρευσε Κλεὼ τὰ γαλάκτιν’, Ὕδωνι,  
τῇ σῇ κοψαμένη στήθεα παννυχίδι.  
εἰ δώσει καὶ μοι ταύτην χάριν, ἦν ἀποπνεύσω,  
μὴ προφάσεις, κύμπλουν σὺν με λαβὼν ἄπαγε .

“La tenera Cleò mi ha catturato, Adone,  
battendosi il petto bianco come il latte durante la tua *pannychis*.  
Se concederà anche a me questa grazia, qualora io muoia,  
niente scuse! Prendimi come compagno di navigazione e portami via!”

Variatione dell’epigramma precedente. Si è dubitato dell’attribuzione del componimento a Dioscoride: secondo Stadtmüller, uno dei due epigrammi sarebbe o di un imitatore di Dioscoride o di Asclepiade; allo stesso modo Waltz ritiene che il 4

---

AP 5, 193 = HE 4 = 6 Galán Vioque  
P p. 116. Caret Pl

Διοσκορίδου P

εἰς Κλειὼ κόρην ἐρωμένην J

1 τὰ γαλάκτιν’ Reiske : ἀγαλ ακτῖν’ P : ἀγαλ ακτίν’ C • Ὕδωνι P : Ὕδωνι C Meineke 2 σῇ C : σῇ P 3  
καὶ μοι C : καμοὶ P • ἦν C : ἦν P 4 προφάσεις P : πρόφασις Brunck Jacobs • σὺν P : κύμ Stadtmüller •  
ἄπαγε Salmasius Brunck Gow in adnot. (1) : ἀπάγου Gow in adnot. (2) Paton : ἀγέτω P Jacobs Dübner  
Stadtmüller Beckby Waltz Gow Page : ἀγαγοῦ Stadtmüller in app. crit.

sia una parodia del 3 e che non possa essere dello stesso autore (Waltz 1960, 88, n. 1). Hubaux ed Henry attribuiscono questo secondo epigramma a Marco Argentario, a cui assegnano anche gli osceni 1, 5 e 7 (Hubaux-Henry 1937, 224). Anche Giangrande ha ipotizzato che questo componimento sia una parodia del precedente, in cui dietro al nome della donna amata, Cleò, si nasconderebbe un effeminato travestito (Giangrande 1967, 42-43), ma sembra più probabile pensare a due versioni alternative dello stesso poeta sul medesimo tema (cfr. de Gregori 1901, 189; Reitzenstein 1905, 1128; Gow-Page 1965, II, 238). Barrette avanza l'ipotesi che sia AP 5, 53 il rifacimento, ben più originale e riuscito, di AP 5 193: "as it would seem improbable that an Alexandrian poet of D.'s calibre would write a rather stale and banal variation on a sharp and focused model" (Barrette 1996, 72). Di certo, il primo dei due componimenti è più interessante e raffinato: la scelta dell'aggettivo *πιθανός*, molto più enigmatico e polisemico di *τρυφερός*; l'uso del verbo *ἐτρωκεν*, ripreso direttamente da Asclep. AP 5, 162, 1, che allude fin dal primo verso alla volontà del poeta di paragonarsi ad Adone, morto in seguito alla ferita di un cinghiale; l'esclamazione *φίλ' Ἀδωνι*, che richiama Theocr. 15, 136 e 143, e sembra riprodurre il lamento rituale delle donne impegnate nella festa, e poi l'uso di *καλύβη* che potrebbe indicare un allestimento preciso preparato per le Adonie, tutto, insomma, farebbe pensare a un componimento molto più studiato, in cui l'elemento erotico si inserisce all'interno del contesto religioso in modo velato e dotto. Nuova e interessante l'interpretazione proposta da Iordanoglou 2003, 59-74, secondo il quale questa coppia di componimenti non farebbe altro che "mettere in scena" i principi poetici di imitazione e variazione. Lo studioso osserva che l'ipotesi che 4 sia un'imitazione, per alcuni parodica, di 3, si basa principalmente sull'idea che questo epigramma presenti una più esplicita valenza sessuale; tuttavia, l'elemento erotico è presente anche in AP 5, 53, anche se in modo meno diretto. Iordanoglou ricorda che spesso gli epigrammi letterari sono scritti in coppie di due e concepiti per essere letti insieme (un esempio ci è offerto proprio da Diosc 22 e 23, vd. *infra*): in questo caso si tratterebbe di una coppia di epigrammi che costituiscono l'uno la variazione dell'altro (più precisamente, 193 sarebbe una versione esagerata di 53). Dioscoride svilupperebbe un *topos* epigrammatico, quello del confronto e della scelta tra due

diverse donne (cfr. Rufin. *AP* 5, 18; Philod. *AP* 11, 34 e 12, 173), presentandone un'originale variazione: a ciascuna delle due, infatti, sarebbe dedicato un componimento. Tale operazione, tuttavia, avrebbe soprattutto un risvolto metapoetico: “the speaker’s position, with his more or less simultaneous confrontation with two objects of his desire, is parallel to that of the readers in their meeting with these two poetic pieces. [...] on a metapoetical level of interpretation, it is between *AP* 5.53 and *AP* 5.193, the two epigrams themselves, that the readers should make their comparison and choice” (Iordanoglou 2003, 71). A offrire la giusta chiave di lettura dei due componimenti sarebbe un noto epigramma callimacheo, *AP* 7, 89 (= *HE* 54), in cui uno straniero chiede a Pittaco di consigliarlo su quale donna prendere in moglie, una del suo stesso livello o una a lui superiore: sulla base di alcune somiglianze formali tra i versi finali dei due epigrammi dioscoridei e i vv. 5-6 di questo componimento (*AP* 5, 53, 4 μὴ πρόφαις κύμπλου σύμ με λαβὼν ἄπαγον; *AP* 5, 193, 4 μὴ πρόφαις, κύμπλου σύν με λαβὼν ἄπαγε; Call. *AP* 7, 89, 5-6 ἄγε, σύμ μοι / βούλευσον, ποτέρην εἰς ὁμέναιον ἄγω), Iordanoglou ritiene che il nostro epigrammista abbia voluto alludere a quel carme e anche al suo riconosciuto valore metapoetico, quello cioè della scelta tra due diversi programmi poetici (cfr. Gutzwiller 1998, 225-226). Questa lettura dei carmi, a mio avviso, tiene in debito conto quel carattere di intertestualità che caratterizza la gran parte dei componimenti di età ellenistica, contribuendo ad aumentarne la complessità e le possibili interpretazioni.

### Commento

Ἦ τρυφερή ... Κλεῶ: per l'*incipit* cfr. Mel. *AP* 12, 109 = *HE* 61, 1 ὁ τρυφερός Διόδωρος ... / ἡγρεται λαμυροῖς ὄμμασι Τιμαρίου. Secondo Giangrande Cleò sarebbe in realtà un *pathicus*, come in Philod. *AP* 7, 222 (= *GP* 26), e il nome sarebbe un adattamento del vero nome dell'effeminato, Κλέων; cfr. *AP* 5, 116, 5-6 τρῆψας Μηνοφίλαν εὐίσκιον ἐν φρεσὶν ἔλπου / αὐτὸν ἔχειν κόλποις ἄρσενά Μηνόφιλον. Rispetto a πιθανός, τρυφερός è molto più scontato ed è comunemente usato in contesti erotici,

cfr., e.g., Mel. *AP* 5, 151, 6; 154, 2; 190, 4; 198, 2; Rufin. *AP* 5, 35, 8; 66, 6; Strat. *AP* 12, 10, 2.

ἡγρευε: abituale metafora venatoria per descrivere l'innamoramento; cfr. Leon. *AP* 6, 293, 6; Theoc. 9, 338, 3; Rhian. 12, 146, 1; Mel. 12, 23, 1; 12, 109, 2; 12, 113, 2; 12, 85, 4; 12, 99, 1.

τὰ γαλάκτιν' / ετήθεα: l'attributo è testimoniato per la prima volta qui. Cfr. Rufin. *AP* 5, 60, 2 χρωτὶ γαλακτοπαγεῖ. Rispetto al semplice ετήθεα dell'epigramma precedente, privo di qualificazioni, l'aggettivo aggiunge una nota di sensualità e chiarisce che l'attenzione del poeta è rivolta al seno nudo della donna e non semplicemente all'azione di battersi il petto.

τῇ εἷ ... παννυχίδι: si tratta di una festa notturna fatta prevalentemente da donne in onore di Adone (sul tema cfr. Atallah 1966, 99-100); stando ad Ar. *Lys.* 387-398, sembra che ci fosse una vera veglia sacra, una *pannychis* in onore del dio. Come osserva Barrette, il termine è molto più generico rispetto a καλύβη, e non ristretto alla festa di Adone, cfr. Ar. *Ra.* 371; E. *Hel.* 1365; Pl. *Rsp.* 328a. Inoltre, παννυχίς può riferirsi anche alla notte d'amore. Cfr. B. Bravo, *Pannychis e Simposio. Feste private notturne di donne e uomini nei testi letterari e nel culto, con uno studio iconografico di Françoise Frontisi-Ducroux*, Pisa-Roma 1997.

ἄπαγε: ἀγέτω, riportato da P, non può essere accettato, perché Adone è stato invocato alla seconda persona singolare nei primi due versi e qui deve essere lui il soggetto del verbo. Gow osserva che ἀγέτω "might easily be a metrical correction if ἄπαγε lost its first syll. by haplography" (Gow-Page 1965, II, 239). Waltz, invece, mantiene ἀγέτω considerandone Cleò il soggetto: lo studioso vede nell'epigramma una parodia del precedente e scorge nell'espressione εὐμπλοῦν ἀγέτω un'allusione alla metafora oscena dell'atto sessuale come navigazione (su questo cfr. Henderson 1991, 161-166).

εὖν με: *variatio* rispetto alla forma εὐμ με presente nell'epigramma precedente.

Δωρίδα τὴν ῥοδόπυγον ὑπὲρ λεχέων διατείνας

ἄνθescin ἐν χλοεροῖς ἀθάνατος γέγονα.

ἦ γὰρ ὑπερφυέesci μέcον διαβᾶcά με ποccίν

ἦνυcen ἀκλινέως τὸν Κύπριδος δόλιχον,

ὄμμαci νωθρὰ βλέπουca· τὰ δ' ἥυτε πνεύματι φύλλα

ἀμφικαλευομένης ἔτρεμε πορφύρεα,

μέχρις ἀπεcπείcθη λευκὸν μένος ἀμφοτέροicιν

καὶ Δωρίc παρέτοιc ἐξεχύθη μέλεci .

“Dopo aver allargato al di sopra del letto Doride natiche di rosa,

tra i suoi freschi fiori sono divenuto un dio.

Quella, infatti, tenendomi in mezzo alle sue gambe straordinarie,

percorse senza vacillare la corsa di Cipride,

---

AP 5, 55 = HE 5 = 7 Galán Vioque

P p. 96. Caret Pl.

τοῦ αὐτοῦ [= Διοσκορίδου] P : Σωσιπάτρου Salmasius Brunck

εἰς Δωρίδα τὴν πόρνην· πορνικώτατον J

**1** ῥοδόπυγον C : ῥοδόπυον P **2** ἄνθescin P : ἄψescin Hecker Dübner **3** ἦ P : ἦ C **4** ἦνυcen P : ἦνυεν C Brunck Jacobs **5** φύλλα P : γυῖα Hermann : κύκλα Stadtmüller in app.crit. **7** ἀπεcπείcθη Ap. L. : ἀπεcπείθη P : ἀπεcβέcθη Salmasius • μένος P : γάνος van Herwerden • ἀμφοτέροicιν P : ἀμφοτέροici Brunck Jacobs **8** μέλεci C : μελέci P : μέλεcin Meineke

guardandomi in modo languido; i suoi occhi, come foglie al vento,  
luccicavano tremolanti mentre sobbalzava,  
finché da entrambi fu sparso il bianco vigore  
e Doride si riversò distesa (sul letto), le membra rilassate”.

Dioscoride descrive in questo epigramma un amplesso avvenuto tra lui e la bella Doride, con la donna posta a cavalcioni sopra di lui e impegnata a ‘cavalcarlo’ fino al raggiungimento dell’orgasmo. Risulta evidente l’influenza di Archil. *fr.* 196a, 42-53 W.:

παρθένον δ’ ἐν ἄνθε[σιν  
τηλ]εθάεσσι λαβών  
ἔκλινα· μαλθακῇ δ[έ] μιν  
χλαί]νῃ καλύψας, αὐχέν’ ἀγκάλης ἔχω[ν,  
δεί]ματι παυ[ς]αμένην  
τὼς ὥστε νεβρ[  
μαζ]ῶν τε χερσὶν ἡπίως ἐφηψάμην  
ἥπε]ρ ἔφηγε νέον  
ἥβης ἐπήλυσιν χροά  
ἅπαν τ]ε σῶμα καλὸν ἀμφαφώμενος  
λευκ]ὸν ἀφῆκα μένος  
ξανθῆς ἐπιψαύ[ων τριχός.

Dalla scena archilochea Dioscoride riprende l'immagine dei fiori, caricandola tuttavia di una valenza metaforica, e la menzione diretta del λευκὸν μένος.

### Commento

**Δωρίδα τὴν ῥοδόπυγον:** ῥοδόπυγος è un *hapax* coniato dal poeta contaminando attributi epici come ῥοδόπηγυς e ῥοδοδάκτυλος, propri di eroine e divinità, e un composto come il καλλίπυγος di Cerc. *fr.* 65 Lomiento; cfr. anche ἄπυγος in Semon. *fr.* 7, 76 W. e Pl. Com. *fr.* 200, 3 K.-A.; μελάμπυγος in Archil. *fr.* 178 W., Ar. *Lys.* 802; πυγοστόλος in Hes. *Op.* 371, Lyc. 91. L'intero componimento alterna termini aulici e altri più prosastici, in una mistione che rende felicemente l'idea dell'equiparazione del piacere dell'amplesso con la beatitudine divina. Come osserva Schrier, qui ῥοδόπυγος non è semplicemente un epiteto esornativo: Dioscoride sceglie intenzionalmente di elogiare, tra le attrattive di Doride, proprio la sua πυγή, con tanto di articolo prima dell'aggettivo, quasi a sottolineare che si tratta di un pregio che le viene generalmente riconosciuto. Certamente l'assonanza con ῥοδόπηγυς serviva a evocare un'aura di divinità atta a giustificare l'affermazione del v. 2: godere delle grazie "divine" della donna dona al poeta l'immortalità, cfr. Rufin. *AP* 5, 94 ὄμματ' ἔχεις Ἥρας, Μελίτη, τὰς χεῖρας Ἀθήνης, / τοὺς μαζοὺς Παφίης, τὰ σφυρὰ τῆς Θέτιδος. / εὐδαίμων ὁ βλέπων σε, τριτόλβιος ὅστις ἀκούει, / ἡμίθεος δ' ὁ φιλῶν, ἀθάνατος δ' ὁ γαμῶν. Tuttavia, c'è anche una ragione più specifica nella scelta di ῥοδόπυγος che va ricercata nella posizione particolare assunta da Doride durante l'amplesso: "she is κελητίζουσα, and in this position her πυγή had a special attraction" (Schrier 1979, 312), cfr. Hor. *sat.* 2, 7, 47-51 *acris ubi me / natura intendit, sub clara nuda lucerna / quaecumque exceptit turgentis verbera caudae, / clunibus aut agitavit equum lasciva supinum, / dimittit neque famosum neque sollicitum ...*; Lucr. 4, 1270 *clunibus ... viri Venerem si laeta retractat*. Per le "natiche di rosa" cfr. Diosc. *AP* 5, 54 = *HE* 7, 5 ῥοδοειδέι τέρεο πυγῇ.



ὕπερ λέχέων: Doride si trova “al di sopra del letto”, secondo il punto di vista dell’amante che è sdraiato sotto di lei, e non “sul letto”.

διατείνας: si è molto discusso su quale sia la posizione cui Dioscoride allude in questo verso. Se il successivo διαβῆα non lascia molti dubbi sulla possibilità che Doride sia nella posizione della donna κελητίζουσα, questo primo participio, riferito allo stesso poeta, sembrerebbe alludere a qualcosa di diverso (cfr. Gow-Page 1965, II, 239). Escludendo che i due verbi si riferiscano a due differenti momenti del rapporto sessuale (un primo momento, che vedrebbe l’uomo attivo sopra alla donna, e un secondo, in cui sarebbe invece quest’ultima a dominare il *partner*: così Cameron 1995, 516, n. 82; Sens 2011, 38, vd. *infra*), visto che la presenza del γάρ al v. 3 rende le due azioni descritte strettamente interdipendenti tra loro, così come il preverbo διά in entrambi i participi, occorrerà conferire a διατείνας un significato che delinei un’immagine compatibile con quella descritta dal successivo διαβῆα. Διατείνω significa “tendere” e si usa spesso in riferimento all’azione di tendere l’arco (Hdt. 3, 35, 3), ma qui andrà inteso, come fa Schrier, nel senso di *distendo* (“dilatare”, “allargare”), come in Gal. 5, 118 φλέβες διατεινόμεναι τε καὶ διευρυνόμεναι; 16, 605 τὸ ἀθροιζόμενον οὖρον οὕτω διέτεινεν ἰσχυρῶς τὴν κύστιν; 15, 516. Cfr. anche Hp. *Fract.* 8 ἦν δὲ ὁ βραχίων καταγῆ, ἦν μὲν τις ἀποτανύσας τὴν χεῖρα ἐν τούτῳ τῷ σχήματι διατείνῃ, ὁ μὲς τοῦ βραχίονος κατατεταμένος ἐπιδεθῆσεται; X. *Cyr.* 1, 3, 4 ἐπὶ πάντα τὰ λεκάρια ταῦτα διατείνειν τὰς χεῖρας. Il preverbo δια- ha qui chiare connotazioni oscene, come in Ar. *Lys.* 59-60 ἀλλὰ ἐκεῖναί γ’ οἷδ’ ὅτι / ἐπὶ τῶν κελήτων διαβεβήκας’ ὀρθοῖται (cfr. Henderson 1991, 164-165): “δια- in διατείνας has the same meaning as in διαβῆα, i. e. διατείνω does not mean here *extendo*, but *distendo*, as was seen by Paton and Waltz-Guillon” (Schrier 1979, 308). Baldwin segue l’interpretazione di C. Forberg (*A Manual of Classical Erotology*, London 1844 (New York 1966), I, 33) e sostiene che “Doris could be lying on the bed with her legs raised and feet crossed around the loins of her standing lover” (Baldwin 1980, 358), cfr. Ov. *ars* 3, 781-782 *cui femur est iuvenale, carent quoque pectora menda, / stet vir, in obliquo fusa est ipsa toro*. Richlin, invece, suggerisce che la scena descriva un rapporto anale (o vaginale a

*tergo*) “with the woman prone, her legs hooked over her lover’s, her head turned to one side (so that her eyes are visible)” (Richlin 1992, 235, n. 29).

**ἄνθεσιν ἐν χλοερούς:** l’espressione deve essere intesa in senso metaforico, visto che la menzione del letto esclude che i due amanti si trovino realmente in un prato. Il termine *ἄνθος* può indicare attrattive fisiche (cfr. Sol. *fr.* 16, 1 G.-P. ἔστ’ ἥβης ἐρατοῖσιν ἐπ’ ἄνθεσι παιδοφιλήσῃ; Mimn. *fr.* 8, 3-4 G.-P. ἄνθεσιν ἥβης / τερόμεθα); difficile credere, con Jacobs<sup>2</sup>, che il termine qui si riferisca in particolare a *ῥοδόπυγον* (3, 65: “in ipsis, puta, Doridis artubus, floribus comparandis; *ῥοδόπυγος*, enim, eiusque oculi floribus purpureis similes”). Secondo Sandin 2000, 345-6, l’espressione *ἄνθεα χλοερά* alluderebbe alla vagina, visto che *ῥόδον* in greco è spesso usato come un eufemismo per indicare i genitali femminili. Dioscoride si ricollega alla tradizione letteraria secondo cui un prato fiorito è lo scenario adatto a “ospitare” un incontro amoroso, cfr. Hom. *Il.* 14, 346-351; *h.hom. Cer.* 5-16, Archil. *fr.* 196a, 42-43 (sul tema cfr. Bremer 1975). Come osserva B. Acosta-Hughes, “recalling the erotic setting of Sappho fr. 2 V., Dioscorides has transferred the elements of *locus amoenus* ... from physical landscape to the landscape of Doris’ body” (Acosta-Hughes-Barbantani 2007, 450-451, n. 97). Per *χλοερός* con il significato di “fresco” cfr. E. *Ph.* 660 νάματ’ ἔνυδρα καὶ ῥέεθρα χλοερά e [Theoc.] 27, 67 χλοερούσιν ἰαινόμενοι μελέεσσι; in latino cfr. Hor. *epod.* 13, 4 *dum virent genua*; per altri esempi vd. Gow *ad Theoc.* 14, 70.

**ἄθάνατος γέγονα:** cfr. Sapph. *fr.* 31 V. ἴκος θέοισιν. Il precedente attributo *ῥοδόπυγος*, ricalcato su un composto solenne come *ῥοδόπηγος* per conferire scherzosamente a Doride uno statuto divino, apre la strada all’affermazione del v. 2: se il poeta si è unito a una dea, allora può ben dire di essere divenuto lui stesso una divinità, anche se naturalmente il vero significato di tali affermazioni attiene alla sfera sessuale, e se in Doride l’epiteto elogia un dettaglio anatomico così osceno, allo stesso modo la beatitudine del poeta riguarderà propriamente l’estasi del momento dell’orgasmo. D’altra parte, la frase *ἄθάνατος γέγονα* potrebbe richiamare Archil. *fr.* 196a, 8-9 W. [τ]έρεψιές εἰσι θεῆς πολλὰ νέοισιν ἄνδρ[άσιν] παρὲς τὸ θεῖον χρῆμα, in cui il θεῖον χρῆμα,

secondo la maggior parte degli studiosi, indicherebbe proprio il rapporto sessuale completo.

ἡ γὰρ ὑπερφυέεσσι μέσων διαβᾶά με ποσσίν: διαβαίνω è un verbo che descrive proprio la posizione del cavaliere che sta a gambe larghe sul cavallo (cfr. X. *Eq.* 7, 5). Il paragone dell'amplesso con l'ippica è frequente nella letteratura erotica (cfr. Henderson 1991, 164-165; Adams 1982, 165-166); oltre al già citato Ar. *Lys.* 59-60, si vedano anche Anacr. *fr.* 78 G. = 417 P.; Theogn. 257-260; Ar. *Lys.* 676-677; *Eq.* 77 ss.; V. 501; 687-688; *Pax* 900-901; Asclep. *AP* 5, 203 = *HE* 6 = 6 Sens; Mel. *AP* 5, 204 = *HE* 60, 1-2 οὐδέτι Τιμάριον, τὸ πρὶν γλαφυροῦ κέλητος, / πῆγμα φέρει πλωτὸν Κύπριδος εἰρεσίην; Macho 170-172 Gow; 360-362 Gow; Artem., 1, 56; Hor. *sat.* 2, 7, 47-51; Ov. *ars* 2, 731-732 *cum mora non tuta est, totis incumbere remis / utile et admisso subdere calcar equo*; 3, 777-778 *parva vehatur equo: quod erat longissima, numquam / Thebais Hectoreo nupta resedit equo*; Mart. 11, 104, 14 *Hectoreo quotiens sederat uxor equo*; Petron. 24, 4; Apul. *Met.* 2, 17, 4. Come osserva Henderson 1991, 164, la *figura Veneris* del κελητίζειν “seems to be associated only with shameless housewives and professional sex partners”. In un'iscrizione attica della prima metà del III secolo a.C. (*SEG* XVIII, 93) l'attività sessuale di una donna è espressa in modo simile: γυνή τις [καλὴ καγαθή] / βούλεται ἀνα[γεῖσθαι] / ἐνθαδὶ πολλο[ῖς] / κελητισμοῖς ἰε[ροῖς].

ποσσίν: qui “gambe”, cfr. Luc. *Alex.* 59 διασαπείς τὸν πόδα μέχρι βουβῶνος.

ἤνυσεν ἀκλινέως τὸν Κύπριδος δόλιχον: l'espressione si riferisce alla durata dell'amplesso, senza alcun riferimento al tipo di posizione assunta (non c'è alcuna metafora equestre qui, perché il δόλιχος era una corsa a piedi, non a cavallo; di diverso parere Gow-Page 1965, II, 240; Galán Vioque 2001, 164), cfr. Lucr. 4, 1196 *sollicitat spatium decurrere amoris*; Prop. 2, 33, 22 *noctibus his vacui ter faciamus iter*; 3, 10, 32; 15, 4; Ov. *ars* 2, 727 *ad metam properate simul*. Nell'espressione ἤνυσεν ... δόλιχον c'è una ripresa di Asclep. *AP* 5, 203 = *HE* 6, 5 ἦν γὰρ ἀκέντητος τελεοδρομός; nell'epigramma asclepiadeo l'etera Lisidice dedica a Cipride uno

sperone equestre ᾧ πολλὸν ὑπτιον ἵππον ἐγύμνασεν (v. 3): se tali versi iniziali alludono all'abilità dell'etera nel cavalcare, rievocandone, dietro al velo della metafora equestre, le prodezze amatorie compiute da cavallerizza, il citato v. 5 sembrerebbe alludere a un cambio di posizione, come ritiene Gow, secondo cui il componimento asclepiadeo è “puzzling in detail” e nell'ultimo distico “the rider is the man and the spur seems to have been transferred to him” (Gow-Page 1965, II, 121). Da ultimo anche Sens si esprime a favore di un cambio di posizione (“the equestrian metaphor depicts, in increasingly graphic detail, the range of Lysidice’s sexual repertoire”) e osserva che Diosc. *AP* 5, 55, che forse si è ispirato proprio a questo epigramma, “may also represent Doris as both passive and active partner” (Sens 2011, 38). Di diverso parere Cameron 1981, il quale nell'epigramma di Asclepiade intende ἀκέντητος non come “ungoaded”, ma come “not goading”, attribuendogli dunque un valore attivo, e sostiene che, proprio come in Dioscoride, si allude a una sola figura sessuale, appunto quella del κελητίζειν. Se tuttavia in Asclep. *AP* 5, 203, 5 appare probabile un cambio di posizione, in sintonia con la natura stessa dell'epigramma (la dedica di un oggetto che simboleggia l'intera “carriera” di un'etera, le cui abilità sessuali erano presumibilmente varie), nel caso di Dioscoride la situazione è ben diversa: qui si descrive infatti un singolo amplesso e, al di là dei dubbi suscitati da διατείνας, nella seconda parte del componimento Doride sta inequivocabilmente cavalcando il suo *partner*; inoltre, mentre in Asclepiade è presente esclusivamente la metafora ippica (cfr. anche Asclep. o Posidipp. *AP* 5, 202 (= Asclep. *HE* 35), 3), Dioscoride intreccia metafore diverse, vegetale (v. 2 ἄνθεσιν ἐν χλοερῶϊς), atletica (v. 4 δόλιχον), nautica (v. 6 ἀμφικαλευσομένης), e proprio l'uso del termine δόλιχος, che indica una corsa a piedi, esclude la presenza della metafora equestre al v. 4 e non è dunque indicativo della posizione assunta dall'etera nel rapporto. L'espressione ἦνυσεν ... δόλιχον è ripresa da Paolo Silenziario *AP* 5, 275, 3- 4 κελεύθου / ἦμις κυπριδίνης ἦνυσεν; cfr. anche Rufin. *AP* 5, 75, 5 ἦνυσεν πολλὰ καμών, Paul. Sil. *AP* 5, 264, 4 δολιχῆς ἔργα νυχεγρεσίης. Per la costruzione cfr. Leon. *AP* 7, 316, 3 = *HE* 100, 3 ἀνύεις ... ὁδόν; Hdt. 8, 98; Theoc. 3, 41 δρόμον ἄνυσεν; Secund. *AP* 9, 36, 1 = *GP* 1, 1; Man. 6, 140; Nonn. *D.* 11, 227 δρόμον ἦνυσεν. Il δόλιχος è un tipo di corsa lunga,

diversa dallo *στάδιον* (un *δόλιχος* = dodici *στάδια*, Hero *Geom.* 4, 13; cfr. E. N. Gardiner, *Greek Athletic Sports*, London 1910, 270).

*ῥυμασι νωθρὰ βλέπουσα*: l'uso avverbale del neutro di *νωθρός* è un *hapax*.

*τὰ δ' ἦν τε πνεύματι φύλλα / ἀμφικαλυομένης ἔτρεψε πορφύρεα*: τὰ si riferisce certamente agli occhi (cfr. Jacobs 1817, 65), anche se alcuni studiosi hanno proposto spiegazioni differenti, cfr. Gow-Page 1965, II, 240: “we are inclined to wonder whether τὰ πορφύρεα may not be an elegant way of saying *μαστοί*. Alternatively, though, unlike *κόμη* and *φόβη*, *φύλλα* is not elsewhere used of hair, τὰ φύλλα might possibly have that sense here: but the adj. seems improbable of hair”; sulla stessa linea Cameron 1995, 516, n. 82: “πορφύρεα in l. 6 are (of course) the girl's breasts...Did hetairas perhaps rouge their nipples?”. Baldwin, pur considerando accettabile l'ipotesi di Gow-Page, sostiene che l'aggettivo sarebbe più appropriato in riferimento alle cosce o alle natiche (così anche Richlin 1992, 235, n. 29: “τὰ ... πορφύρεα [...] surely refers to buttocks, whose rosininess is stressed in line I and could use this further development”), e ritiene che in questi versi il poeta faccia riferimento al ‘motivo letterario’ del cambio di colore della pelle durante l'amplesso: per questo cita Rufin. *AP* 5, 35, in cui si descrive una gara fra tre donne per stabilire quale abbia la miglior *πυγή* e di una di loro al v. 5 si dice che *τῆς διαίρομένης φοινίσσεται χιονέη κάρξ*, e Asclep. *AP* 5, 203, in cui si afferma che Lisidice galoppava così leggera che le sue cosce non diventarono mai rosse (vv. 3-4 *οὐδέ ποτ' αὐτῆς / μηρὸς ἐφοινίχθη κοῦφα τινασσομένης*). Baldwin 1980 ricorda anche che Rufino usa due volte il verbo semplice *καλύομαι* a proposito di *πυγαί* femminili (*AP* 5, 35, 8 *αὐτομάτη τρυφερῶ χρωτὶ καλυομένη*; 5, 60, 3-4 *πυγαὶ δ' ἀλλήλαις περιηγέες εἰλίσσοντο, / ὕδατος ὑγροτέρῳ χρωτὶ καλυόμεναι*). Tutti questi studiosi muovono dalla convinzione che *πορφύρεος* debba essere inteso come “purpureo”, ma in realtà tale interpretazione non è affatto scontata. Per comprendere il significato dell'immagine qui delineata da Dioscoride Schrier richiama, assai opportunamente, alcuni passi di Omero in cui il paragone con le foglie mosse dal vento serve a evidenziare il gioco di luce prodotto su lucenti superfici in movimento: cfr. per esempio *Od.* 7, 103-106 *πεντήκοντα δέ οἱ δμῳαὶ κατὰ*

δῶμα γυναῖκες / αἱ μὲν ἀλετρεύουσι μύλης ἔπι μήλοπα καρπόν, / αἱ δ' ἵστοὺς ὑφώσι καὶ ἡλάκατα στρωφῶσιν / ἤμηναι, οἷα τε φύλλα μακεδνῆς αἰγείροιο. Come osserva lo studioso, “the total aspect of this large group of busy women is compared with the ‘quivering, flickering’ φύλλα μακεδνῆς αἰγείροιο seen from a distance. The same effect of light is meant by Dioscorides in our epigram” (Schrier 1979, 315). La stessa descrizione di una donna con occhi che vibrano durante l’orgasmo è in Apul. *Met.* 3, 14 *oculos Fotidis meae udos ac tremulos et prona libidine marcidos iamiamque semiadopertulos* e, soprattutto, in Ov. *ars* 2, 721-2 *adspicies oculos tremulo fulgore micantes*, / *ut sol a liquida saepe refulget aqua*. L’aggettivo πορφύρεος presenta un’etimologia e un significato problematici: è difficile credere, per esempio, che significhi “purpureo” quando è riferito a κῶμα (cfr. *e.g.* *Il.* 1, 482) o a ἄλς (cfr. *e.g.* *Il.* 16, 391). La nozione originaria, e prevalente, sembra essere quella dello scintillio e della luminosità derivanti dal tremolio e l’aggettivo in molti casi deve essere inteso come “brillante, splendente”, come in Hom. *Il.* 17, 547-551 ἥντε πορφυρέην ἱερὴν ... ὧς πορφυρέῃ νεφέλῃ o Anacr. *fr.* 357, 3 P. πορφυρέῃ ... Ἀφροδίτῃ; cfr. anche Hor. *C.* 4, 1, 10 *purpureis ales oloribus*, *Elegiae in Maecenatem* 62 *brachia purpurea candidiora nive*; Verg. *Aen.* 1, 590-591 *lumen iuventae purpureum*; 6, 640-641 *largior hic campos aether et lumine vestit / purpureo, solemque suum, sua sidera norunt*; Ovid. *Fast.* 6, 252 *laetaque purpurea luce refulsit humus*; Val. Flac. 3, 178-179 *en frigidus orbes / purpureos iam somnus obit* (come nell’epigramma dioscorideo, qui l’aggettivo è riferito agli occhi). “Roman poets felt themselves justified in using *purpureus* in a way which would have been impossible with *e.g.* *ruber*. For them *purpureus* was more than a “Farbwort” and in this respect as in many others they continue the long poetical tradition which is rooted in the Homeric epics and the subsequent Greek literature” (Schrier 1979, 319). Alcuni manoscritti di Omero, in certi passi, sostituiscono πορφύρεος con μαρμαρέος, cfr. ΣΑ *ad* 3, 126 δίπλακα μαρμαρέην· καὶ αἱ Ἀρισταρχοῦ καὶ ἡ Ζηνοδότου καὶ ἡ Ἀριστοφάνους “πορφυρέην” εἶχον, οὐ “μαρμαρέην”. Le due parole potevano evidentemente descrivere lo stesso fenomeno: “μαρμαρέος acted as *lectio facilior* for πορφύρεος when this last word denoted normally only a colour” (Schrier 1979, 320). Dioscoride nel suo epigramma usa l’aggettivo esattamente con il significato originario di

“scintillante”, attestato nella poesia epica e nella lirica, e corretta risulta la traduzione di Waltz-Guillon: “elle me regardait avec yeux langoureux, dont l’éclat scintillait”. L’epigrammista poteva trovare lo stesso fenomeno descritto in Hom. *Il.* 3, 396-397, in cui tra i vari particolari dai quali Elena riconosce Afrodite sono menzionati anche θεᾶς ... / ... ὄμματα μαρμαίροντα. L’aggettivo πορφύρεος, inoltre, è particolarmente appropriato in contenuti erotici, dal momento che ricorre spesso in riferimento ad Afrodite, cfr. Anacr. *fr.* 357, 3 P.; 358, 1 P.; Phryn. *Trag. fr.* 13 Snell λάμπει δ’ ἐπὶ πορφυρέαις παρῆσι φῶς ἔρωτος; Sim. *fr.* 80 Page; [Pl.] *AP* 16, 210, 1-2 ἄλκος δ’ ὥς ἰκόμεσθα βαθύκιον, εὖρομεν ἔνδον πορφυρέοις μήλοισιν εἰκότα παῖδα Κυθήρης; Bion 1, 3 μηκέτι πορφυρέοις ἐνὶ φάρεσι Κύπρι κάθειυδε; Hor. *c.* 4, 1, 10; Ov. *am.* 2, 1, 38; 9, 34. Per gli studi sui termini di colore cfr. J. R. Vielleford, *Notes sur πορφύρεα, πορφύρεος, πορφύρεω*, “REG” 51, 1938, 403-412; J. André, *Étude sur les terms de couleur dans la Langue Latine*, Paris 1949, 7-21 e 97 ss; B. Marzullo, *Afrodite “porporina”?*, “Maia” 3, 1950, 132-136; A. Castrignanò, *Ancora a proposito di πορφύρεω πορφύρεος*, “Maia” 5, 1952, 118-121; E. Irwin, *Colour Terms in Greek Poetry*, Toronto 1974; S. Beta – M.M. Sassi (a cura di), *I colori nel mondo antico: esperienze linguistiche e quadri simbolici. Atti della giornata di studi, Siena, 28 marzo 2001*, I quaderni del ramo d’oro” 5, 2003.

Per l’immagine delle foglie agitate dal vento cfr. anche Sapph. *fr.* 2, 7 V. αἰθυσσομένων ... φύλλων.

ἀμφικαλυομένης: un altro *hapax*. Per la metafora dell’atto sessuale come navigazione cfr. Henderson 1991, 161-164; Murgatroyd 1995 e, nell’*Antologia*, Diosc. *AP* 5, 54, 4 (vd. *infra*); Rufin. *AP* 5, 35, 7-8 ἡ δὲ γαληνιώσα χαράσσετο κύματι κωφῶ / αὐτομάτη τρυφερῶ χρωτὶ καλυομένη. Il verbo καλύομαι è usato in senso erotico in *Schol. Arat.* 1009 nell’introduzione ad Archil. *fr.* 41 W. (ἡ ὑφ’ ἡδονῆς καλυομένη † κορώνη) e, poiché è possibile che questa introduzione contenesse del materiale tratto da Archiloco (vd. West 1974, 124), potremmo pensare che l’uso di καλύομαι in Diosc. *AP* 5, 54, 4 e di ἀμφικαλύομαι in questo epigramma sia un ulteriore debito nei confronti della poesia del giambografo di Paro. Il verbo è usato a proposito dei movimenti oscillatori del membro di un παῖς in Strat. *AP* 12, 3, 5. Secondo

Murgatroyd 1995, 15, attraverso la metafora nautica Dioscoride farebbe riferimento all'oceana Doride, moglie di Nereo (Hes. *Th.* 240-2), il cui nome poteva simboleggiare il mare, cfr., e.g., Verg. *ecl.* 10, 4 *Doris amara*.

μέχρις ἀπεσπείσθη λευκὸν μένος ἀμφοτέροισιν: per esprimere la fuoriuscita di liquido seminale Dioscoride riprende esplicitamente il precedente archiloeo, *fr.* 196a, 52 W. λευκ]ὸν ἀφῆκα μένος. Singolare appare l'uso di un verbo come ἀποσπένδω, che è un termine tecnico per l'atto rituale dell'offerta di vino (*Od.* 3, 394; 14, 331; 19, 288; E. *Io.* 1198; Antipho 1, 20; Pl. *Phd.* 117b; Theoc. 2, 43; Eratosth. *apud* Ath. 11, 482b; Plu. 2, 655e) e che si trova generalmente con il dativo dei nomi di divinità. Come osserva Schrier, l'espressione ἀπεσπείσθη λευκὸν μένος ἀμφοτέροισιν “forms the *climax* of the apotheosis announced in lines 1-2. The seminal emission is called a libation both for the mock-divine Doris and for the I of the poem, who ἔνθεσιν ἐν χλοερούς ἀθάνατος γέγονεν” (Schrier 1979, 323). La prima testimonianza sul colore dello sperma risale a Hes. *Th.* 190-192 ἀμφὶ δὲ λευκὸς / ἀφρὸς ἀπ'ἀθανάτη χροὸς ὥρνυτο; cfr. anche Arist. *GA* 736a9 καὶ γὰρ λευκὸν ἐστὶ τὸ σπέρμα πάντων. Per il valore concreto di μένος cfr. S. *Aj.* 1412-1413 μέλαν / μένος. Questo è l'unico momento, in tutto l'epigramma, in cui la partecipazione dei due amanti all'atto sessuale appare sullo stesso piano (ἀμφοτέροισιν); per il resto del componimento, infatti, Doride sembra l'unica completamente impegnata nell'amplesso, mentre il poeta la osserva distaccato, mostrando di saper controllare perfettamente il suo potere di osservazione: “he and Doris are presented with contrasting responses to their love-making. The exchange of perspectives is a chief feature of the poem” (Zanker 2007, 247). Come osserva Livingstone, l'allusione ad Archiloco fa emergere un contrasto tra il veemente poeta arcaico, sessualmente aggressivo, e l'epigrammista distaccato, così come tra la giovane e inesperta ragazza dell'*Epodo di Colonia* e la professionista Doride; inoltre, “it provides a gloss on Dioscorides' claim at the end of line 2 that he ‘became immortal’: his encounter with Doris is a literary encounter, and it is by evoking it in an epigram that the poet is able to share literary immortality with the ancient Archilochus” (Livingstone-Nisbet 2010, 82).



καὶ Δωρὶς παρέτοις ἐξεχύθη μέλечи: πάρετος è testimoniato qui per la prima volta. Cfr. e. g. Lucr. 4, 1114 *membra voluptatis dum vi labefacta liquescunt*; Ov. Am. 1, 5, 25 *lassi requievimus ambo*; Apul. Met. 2, 17 *marcidis artubus defatigati*. Per il naturale rilassamento che sopraggiunge dopo l'orgasmo cfr. Tert. *de anima* 27 *in illo ipso ultimo voluptatis aestu, quo genitale virus expellitur, nonne aliquid de anima quoque sentimus exire atque adeo marcescimus atque devigescemus, cum lucis detrimento?* Il verbo ἐκχέω, “versare”, solo qui ha il significato di “riversarsi”, cioè giacere in modo rilassato. Cfr. Paul. Sil. AP 5, 275, 1 ἐκχυτος ὕπνῳ.

†“Ορκον κοινὸν Ἔρωτ’ ἀνεθήκαμεν† ὅρκος ὁ πιστήν

Ἀρσινόης θέμενος Σωσιπάτρῳ φιλίην.

ἀλλ’ ἡ μὲν ψευδῆς κενὰ δ’ ὅρκοι· τῷ δ’ ἐφυλάχθη

ἥμερος· ἡ δὲ θεῶν οὐ φανερὴ δύναμις.

θρήνους, ὦ Ὑμέναιε, παρὰ κληΐειν ἀκούσας

Ἀρσινόης παστῶ μεμψαμένους προδότῃ.

“Un giuramento comune facemmo a Eros, un giuramento che assicurava

a Sosipatro il fedele amore di Arsinoe.

Ma quella fu bugiarda, e vani i giuramenti, mentre da lui fu custodito

il desiderio: certo la potenza degli dei non è manifesta!

Lamenti, Imeneo, possa tu ascoltare presso la porta chiusa di Arsinoe

che accusano il letto traditore”.

---

AP 5, 52 = HE 6 = 10 Galán Vioque

P pp.95 (v. 1) – 96 (vv. 2-6). Caret Pl

Διοσκορίδου P εἰς Ἀρσινόην -ταίραν Σωσιπάτρου J ad versum 2

**1** ὅρκον κοινὸν Ἔρωτ’ ἀνεθήκαμεν P Brunck Jacobs Dübner : ὅρκῳ κοινὸν ἔρωτ’ ἀνεθήκαμεν Hermann  
Giangrande Galán Vioque : ὅρκῳ ... ἀπεδείξαμεν Mähly : ὅρκον ... Ἔρωτα μεθήκαμεν van Herwerden :  
ὅρκος ... Ἔρωτας ἐθήκαμεν Hecker : ὅρκον κοινὸν, Ἔρωτες, ἐθήκαμεν Veniero : ὅρκος ... ἀνέθηκ’ ἔμεν  
Page : ὅρκον ... ἀνέθηκον di Castri • ἔρωτ’ Gow : Ἔρωτ’ Brunck edd. fere omnes **2** θέμενος P : ἔθετο  
Brunck • Σωσιπάτρῳ P : Σωπάτρῳ ἦν Mähly • φιλίην C : φιλῆς P **3** ὅρκοι P : ὀρκία Brunck • ἐφυλάχθη C  
: δε φυλάχθη P **4** ἥμερος P : ἥμερος Galán Vioque **5** κληΐειν P : φλιῖειν Jacobs in adn. Hecker •  
ἀκούσας P : αὐσας Stadtmüller in app. crit. Paton : ἀκούσεις Hubaux et Henry **6** μεμψαμένους Reiske  
edd. fere omnes : μεμψάμενος P Stadtmüller Beckby : μεμψαμένου Boissonade

Dioscoride sviluppa il tema tradizionale del giuramento d'amore tradito, combinandolo con il motivo del *παρὰ κλαυδίθυρον* e realizzando un esito alquanto originale per un epigramma erotico, cioè il capovolgimento del canto nuziale in melodia trenodica causato non dalla morte prematura della sposa, secondo un motivo tipico del filone epitimbico, ma dal suo tradimento (M. B. Di Castri, *Epigrammi erotici cit.*, 5). Il modello è offerto da Asclep. AP 5, 150 = HE 10 e Call. AP 5, 6 = HE 11, che sono riportati qui di seguito:

᾽Ωμολόγης ἤξειν εἰς νύκτα μοι ἢ ᾽πιβόητος

Νικῶ καὶ σεμνὴν ὦμοσε Θεσμοφόρον,

κοῦχ ἤκει, φυλακὴ δὲ παροίχεται. ἄρ' ἐπιορκεῖν

ἤθελε; τὸν λύχνον, παῖδες, ἀποσβέσατε.

᾽Ωμοσε Καλλίγνωτος Ἴωνίδι μήποτ' ἐκείνης

ἔξειν μήτε φίλον κρέσσονα μήτε φίλην.

ὦμοσεν· ἀλλὰ λέγουσιν ἀληθέα τοὺς ἐν ἔρωτι

ὄρκους μὴ δύνειν οὔατ' ἐς ἀθανάτων.

νῦν δ' ὁ μὲν ἄρσενικῷ θέρεται πυρί, τῆς δὲ ταλαίνης

νύμφης ὡς Μεγαρέων οὐ λόγος οὐδ' ἀριθμός.

Per l'unione dello spergiuro e del *παρὰ κλαυδίθυρον* cfr. Asclep. AP 5, 164 = HE 13.

Per un'erronea interpretazione del *lemma* al v. 2 Salmasius attribuì gli epigrammi AP 5, 54, 55, 56 a Sosipatro, seguito da Bouhier, J. J. Reiske, R. F. P. Brunck e F. Jacobs<sup>1</sup>; cfr. Jacobs 1813-1817 (3, 64) *ad loc.*: “ex hoc lemmate male intellecto Sosipater inter epigrammatographos commemoratur”.

## Commento

†“Ὀρκον κοινὸν ἔρωτ’ ἀνεθήκαμεν†: la soluzione più semplice sembra quella di mantenere il testo tradito, considerando ἔρωτ’ un dativo con elisione di ι (su questo vd. KBG 1, 1, 235; di diverso parere Gow-Page 1965, II, 241: “the elision of the ι of the dat., if not impossibile [...], is not at all probable”). Galán Vioque accetta la correzione di Hermann ὄρκῳ (*apud* J. F. Dübner, 1, 126: “nominativus qui sequitur vim habet et effectum maiorem quam qui esset in opposizione ὄρκον”), considerando quindi ἔρωτ’ un accusativo, come già Giangrande e Pontani; Giangrande, in particolare, sostiene che la *iunctura* κοινὸς ἔρως farebbe riferimento al “gemeinsame Liebe” degli innamorati, sancito con un giuramento (cfr. Giangrande 1967, 46). In favore del mantenimento della lezione tradita, tuttavia, c’è la ricorrenza del nesso ὄρκος κοινός, cfr. X. *HG* 1, 3, 12 τὸν τε κοινὸν ὄρκον; Plu. *Cat. Ma.* 23, 4, 4 ἔλεγε κοινὸν ὄρκον εἶναι τοῦτον ἱατρῶν ἀπάντων; Aristid. 2, 25 ὄρκοις τοῖς κοινοῖς; Mel. *AP* 5, 8, 4 = *HE* 69 ὁμόσαμεν κοινὴν δ’ εἴχετε μαρτυρίην. Non si capisce bene il motivo del passaggio dalla prima persona plurale alla terza persona dei versi 2-3, ma, come osserva la Di Castri, si può supporre che il poeta “pur identificandosi nel protagonista dell’epigramma, voglia fare del suo dramma l’oggetto di una narrazione più distaccata, sul modello dell’*ep.* 25 Pf. di Callimaco” (Di Castri 1997, 6 n. 13). Page 1975, 182 propone ὄρκος κοινὸν ἔρωτ’ ἀνέθηκ’ ἔμεν, che significherebbe “an oath consecrated love to be mutual” (Gow-Page 1965, II, 241). Il verbo ἀνατίθημι è usato per esprimere l’offerta o la consacrazione di un oggetto a una divinità (cfr., e.g., Hes. *Op.* 658 τὸν (τρίποδα) μὲν ἐγὼ Μούσῃς ... ἀνέθηκα) e non è abituale nei giuramenti (nei quali di solito si usa il semplice τίθημι).

ὄρκος ὁ πιετήν / Ἀρσινόης θέμενος Σωσιπάτρῳ φιλίην: il verbo τίθημι ricorre di frequente in Omero per la proclamazione di giuramenti o legami di fedeltà, cfr. *Il.* 4, 83-84 φιλότῃτα ... τίθησι / Ζεῷς; *Od.* 24, 546-547 ὄρκια ... ἔθηκε / Παλλὰς Ἀθήνη.

ἀλλ' ἡ μὲν ψευδῆς κενὰ δ' ὄρνια: per la *iunctura* κενὰ ὄρνια cfr. Mel. *AP* 5, 175 (= *HE* 70), 1 τί μοι κενὸς ὄρνος; l'espressione sembra un rovesciamento del nesso omerico ὄρνια πιστά di *Il.* 3, 280 e 7, 351.

τῷ δ' ἐφυλάχθη / ἥμερος: φυλάσσω è riferito alla sfera dei sentimenti in *Il.* 16, 30 χόλον φυλάσσειν e 24, 111 αἰδῶ καὶ φιλότητα φυλάσσειν; in *Il.* 3, 280 il verbo ha per oggetto ὄρνια πιστά. Galán Vioque stampa la parola con la lettera maiuscola, ritenendo che si tratti della personificazione del desiderio, che insieme a Ἔρως e Πόθος fa parte del seguito di Afrodite (Galán Vioque 2001, 52 e 186), e traduce così l'espressione τῷ δ' ἐφυλάχθη / ἥμερος: “a él lo mantuvo en guardia Deseo”. A mio parere, non vi sono motivi che giustifichino una tale lettura e converrà pertanto mantenere il tradito ἥμερος con la minuscola, dando al verbo un valore passivo: “da quello (cioè da Sosipatro) fu mantenuto il desiderio”.

ἡ δὲ θεῶν οὐ φανερὴ δύναμις: l'espressione sembra quasi un rovesciamento di E. *Alc.* 218-219 ἀλλ' ὅμως / θεοῖσιν εὐχόμεθα· θεῶν / γὰρ δύναμις μεγίστη.

θρήνους, ὦ Ὑμέναιε, παρὰ κληῖσιν ἀκούσας / Ἀρσινόης παστῷ μεμψαμένους προδότῃ: per la trasformazione del canto nuziale in canto di lamento il modello è Erinna *AP* 7, 712 = *HE* 2, 7-8 καὶ cὺ μὲν, ὦ Ὑμέναιε, γάμων μολπαῖον ἀοιδὸν / ἐς θρήνων γοερὸν φθέγμα μεθαρμόσαο. Cfr. anche Phil. *AP* 7, 186 = *GP* 24, 3 θρήνος δ' εἰς ὕμέναιον ἐκώμασεν. Delcourt 1939 vede nel distico finale l'espressione del desiderio dell'amante tradito di suicidarsi davanti alla porta dell'amata, un *topos* ricorrente nella letteratura erotica greco-latina. In realtà, appare più verosimile pensare che i θρήνοι siano i lamenti e gli impropri di Sosipatro contro Arsinoe che prendono il posto degli inni propiziatori cantati solitamente dal corteo nuziale (così Waltz 1960, II, 40, n. 4). Per l'impiego dell'ottativo in una formula di malaugurio cfr. Call. *AP* 5, 23 = *HE* 63, 1-3 οὕτως ὑπνώσας, Κωνώπιον, ὥς ἐμὲ ποιεῖς / κοιμᾶσθαι ψυχροῖς τοῖσδε παρὰ προθύροις / οὕτως ὑπνώσας ἀδικωτάτη....

μεμψαμένους: congettura di Reiske che rettifica μεμψάμενος di P: non è Imeneo a protestare contro il tradimento di Arsinoe, ma Sosipatro, attraverso i suoi lamenti.

Inoltre, come osserva Gow, la lezione tradita renderebbe necessaria una correzione del verbo, ad esempio ἀείσαις; Stadtmüller proponeva ἄβουσαις (Gow-Page 1965, II, 241). Boissonade suggeriva invece μεμψαμένου riferito a Sosipatro, ma non sembra avere molto senso l'auspicio che Imeneo trovi Sosipatro che si lamenta davanti alla porta dell'amata: la *pointe* dell'epigramma, come si è detto, sta proprio nell'idea di un capovolgimento del canto nuziale in melodia trenodica.

In Asclep. *AP* 5, 164 = *HE* 13, 3-4 il poeta si augura che sia la donna a lamentare il proprio struggimento e a pagare così l'infedeltà dimostrata verso l'amante: ταῦτ' ἄπαθοῦσα / κοί μεμψαίτ' ἐπ' ἐμοὶ σταῖσα παρὰ προθύροις.

Πακτός προδότης è un'enallage: πακτός qui indica la camera matrimoniale, cfr. Antip. *AP* 7, 711 = *HE* 56, 2.

Μήποτε γαστροβαρῆ πρὸς σὸν λέχος ἀντιπρόσωπον

παιδογόνῳ κλίνης Κύπριδι τερπόμενος·

μεσσήθι γὰρ μέγα κῦμα, καὶ οὐκ ὀλίγος πόνος ἔσται

τῆς μὲν ἐρεσσομένης σοῦ δὲ καλυομένου.

ἀλλὰ πάλιν στρέψας ῥοδοειδέι τέρπεο πυγῇ,

τὴν ἄλοχον νομίσας ἀρσενόπαιδα Κύπριν .

“Non distendere mai sul letto una donna gravida fronte a fronte,

godendo di una Cipride che genera figli;

infatti una grande onda è nel mezzo e non poca sarà la fatica

per lei che è remeggiata, per te che ondeggi.

Ma piuttosto, dopo averla girata, godi delle natiche di rosa,

---

AP 5, 54 = HE 7 = 8 Galán Vioque

P p. 96. Caret Pl

τοῦ αὐτοῦ [Διοσκορίδου] P Reiske : [= Σωκυπάτρου] Salmasius Brunck

φλυαρία πρὸς ὁμοίους αὐτοῦ· πῶς δεῖ μετὰ γυναικὸς ἐγκύμονος συγκαθεύδειν

**1** γαστροβαρῆ πρὸς σὸν P : γαστροβαρὲς προσορῶν Jacobs<sup>1</sup> in adnot. : γαστροβαρῆ πρόσθεν Stadtmüller in app. crit. • ἀντιπρόσωπον P : ἀντιπροσιῶν Jacobs<sup>1</sup> in adnot. : ἀντιπρόσωπος Reiske Toup **2** κλίνης C : κλίνης P : κλινθῆς Hecker **3** μέγα C supra lineam : om. P • ὀλίγος πόνος Salmasius : ὀλίγο-ος P (ex ὀλίγονος) : ὀλίγος πλός Ap.L **5** πάλιν στρέψας Ap.B Brunck edd. fere omnes : πρὶν στρέψας P Ap.L. Jacobs Dübner : περιστρέψας Toup Galán Vioque **6** ἄλοχον P : ἀλόχου Desrousseaux : ἀλόχον Pontani

stimando che la moglie sia una Cipride mascolina”.

Dioscoride dispensa consigli in materia di sesso, come un vero ἐρωτοδιδάσκαλος (Weinreich 1941, 71). Il ruolo assunto giustifica l’uso di un tono gnomico, che ricorda quello teognideo.

### Commento

**Μήποτε:** μήποτε e μηδέποτε sono frequenti in *incipit* d’esametro in Esiodo (cfr. *Op.* 399, 555, 605), in Teognide, in cui spesso al divieto iniziale segue un’avversativa con ἀλλά (cfr. *Theogn.* 113 ss. μήποτε τὸν κακὸν ἄνδρα φίλον ποιῆσθαι ... / ἀλλ’ αἰεὶ φεύγειν ὥστε κακὸν λιμένα) o una frase esplicativa con γάρ (155 ss. μήποτε τοὶ πενίην ...μηδ’ ἀχρημοσύνην ...πρόφερε / Ζεὺς γάρ ...), e anche in alcuni passi dello Pseudo-Focilide (83, 86). Dioscoride si ispira proprio a Teognide per l’andamento generale del passo, con il divieto iniziale con μήποτε seguito dalla frase esplicativa (v. 3) e poi da quella avversativa (v. 5).

**γατροβαρής:** *hapax* coniato probabilmente dallo stesso Dioscoride sulla base di composti come γατρῶδης (cfr., *e.g.*, *Ar. Pl.* 560; *Hp. Medic.* 7; *Gal.* 19, 120) o γατρίμαργος (cfr., *e.g.*, *Pi. O.* 1, 52; *Arist. EN* 118b19; *Xanth.* 12; *Cerc. fr.* 66, 2 Lom.) e, soprattutto, di aggettivi come οἰνοβαρής (*Il.* 1, 225) o γυιοβαρής (*A. A.* 63).

**πρὸς εὐνὴν λέχος ἀντιπρόσωπον:** ἀντιπρόσωπον è un termine prosaico, usato spesso in ambito militare per descrivere la posizione di due nemici posti l’uno di fronte all’altro; in questo caso è assai probabile che Dioscoride si riferisca alla metafora erotica della relazione amorosa vista come un combattimento (*militia amoris*), cfr. *e.g.* *S. Ant.* 799 ἄμαχος ... Ἀφροδίτα; *E. Hipp.* 525-527 Ἔρως ... οὗς ἐπιστρατεύει, *Pl. Smp.* 196d, *Ach. Tat.* 2, 5, 1 στρατιώτης ἀνδρείου θεοῦ; *Luc. DMeretr.* 10, 4; *Ov. am.* 1, 9, 1 *militat omnis amans*. Per πρὸς con il significato di “sopra” cfr. *Theoc.* 6,



30 ποτ' ἰσχία ῥύγχος ἔχοισα; Plb. 15, 29, 9 καθίσασα πρὸς τὸν βωμόν. Per la *iunctura* cfr. Il. 23, 171 πρὸς λέχεα κλίνων.

**παιδογόνῳ κλίνης Κύπριδι τερπόμενος**: per παιδογόνος, usato qui per descrivere il rapporto sessuale che può portare al concepimento, cfr. Ps. Phocil. 187 μηδ' αὖ παιδογόνον τέμνειν φύσιν ἄρσενά κούρου; E. *Suppl.* 628-629 e Theoc. *AP* 9, 437 = *HE* 20, 3-4 ἀλλὰ φάλητι / παιδογόνῳ δυνατὸν Κύπριδος ἔργα τελεῖν. Per Κύπρις con il significato di “amore”, insieme all’uso di λέχος, vd. [Phoc.] 189 ss. μηδ' ὕβριζε γυναιῖα ἐπ' αἰσχυντοῖς λεχέεσσιν· μὴ παρὰβῆς εὐνᾶς φύσεως ἐς Κύπριν ἄθεσμον· / οὐδ' αὐτοῖς θήρεσσι συνεύαδον ἄρσενες εὐναί. / Μηδέ τι θηλύτεραι λέχος ἀνδρῶν μιμήσαιντο; E. *Ba.* 773; Ar. *Ec.* 722 ὑφαρπάζειν Κύπριν, Eub. *fr.* 67, 8 K.-A. λαθραῖαν Κύπριν. Cfr. lo stesso uso metonimico di *Venus* in latino, per esempio in Varro, *RR* 2, 10, 6; Lucr. 4, 1235; Verg. *G.* 4, 516; Hor. *sat.* 1, 4, 113; [Tib.] 3, 19, 14; Prop. 4, 7, 19 (*OLD* 4).

**μεεσσοῦθι γὰρ μέγα κῦμα, καὶ οὐκ ὀλίγος πόνος ἔσται / τῆς μὲν ἐρεεσκομένης σοῦ δὲ καλαιομένου**: il motivo della gravidanza come un impedimento ad avere un rapporto sessuale di tipo “tradizionale” con una donna è assolutamente originale; come osserva Cresci 1977, 266, la discussione su quale dei due tipi d’amore sia preferibile è un *topos* che avrà grande fortuna in età imperiale (si pensi agli Ἑρωτες di Luciano e al secondo libro di *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio), ma Dioscoride qui affronta il tema dell’amore ‘omosessuale’ da una prospettiva del tutto insolita, inventando il motivo dell’amplesso con la donna incinta.

**μέγα κῦμα**: l’epigrammista gioca con l’ambiguità semantica di κῦμα, che significa “onda”, e quindi ben si presta a introdurre la metafora nautica dei vv. 3-4, ma, allo stesso tempo, può anche avere il significato metaforico di “feto, embrione” (= κύημα), come in A. *Eu.* 658-659 οὐκ ἔστι μήτηρ ἡ κεκλημένη τέκνου / τοκεύς, τροφὸς δὲ κύματος νεοσπόρου; E. *fr.* 106 N<sup>2</sup> γέμουςαν κύματος θεοσπόρου; A. *R.* 4, 1491 s. ἦν πότε Μίνως / ἐς Λιβύην ἀπένασσε θεοῦ βαρὺ κῦμα φέρουσιν, / θυγατέρα σφετέρην; Leon. *AP* 6, 200 = *HE* 38, 3-4 ἐν' ᾧ δεκάτῃ ἐπὶ μηνὶ / διςδὸν ἀπὸ ζώνης κῦμ' ἐλόχευσε τέκνων.

τῆς μὲν ἐρεσσομένης σοῦ δὲ καλευομένου: per la metafora erotica del rapporto sessuale come navigazione cfr. Henderson 1991, 161-164. Come osserva la Di Castri, l'andamento del v. 4, frantumato in due κῶλα in corrispondenza precisa dei due emistichi, imita Hes. *Th.* 702-705 ὥς ὅτε Γαῖα καὶ Οὐρανὸς εὐρὺς ὑπερθεν / πίννατο† · τοῖος γάρ κε μέγας δοῦπος ὁρώρει, / τῆς μὲν ἐρειπομένης, τοῦ δ' ὑψόθεν ἐξεριπόντος: / [τόσσος δοῦπος ἔγεντο θεῶν ἔριδι ξυνιόπων]: “le difficoltà del talamo coniugale vengono così implicitamente equiparate alla catastrofe cosmica scatenata dallo scontro fra dei e titani che Esiodo racconta” (Di Castri 1997, 60). A questo modello il poeta associa forse Pl. *Com. fr.* 3 (= 3 Pirrotta), 4 K.-A. ἡ μὲν ἐλαυνομένη λαθροῖς ἐρετμοῖς, ὁ δ' ἐλαύνων. Per l'immagine espressa qui con il passivo del verbo ἐρέσσω, cfr. Mel. *AP* 5, 204 = *HE* 60, 1-2 οὐκέτι Τιμάρειον, τὸ πρὶν γλαφυροῖο κέλητος, / πῆγμα φέρει πλωτὸν Κύπριδος εἰρεσίην; *Antiphil. AP* 9, 415 = *GP* 43, 8 φέρειν ἐρέτας. Per l'uso del verbo καλέω in ambito erotico cfr. *Strat. AP* 12, 3, 5 (in riferimento alla masturbazione maschile) τὴν δ' ἤδη πρὸς χεῖρα καλευομένην λέγε καύραν; *Strat. AP* 11, 225, 3-4 τὸν ἐν μέσσω δις ἀρίθμει / κοινὰ πρὸς ἀμφοτέρους ἔργα καλευόμενον.

ἀλλὰ πάλιν τρεψας ῥοδοειδέι τέρπεο πυγῇ: πάλιν è lezione di Ap.B., accettata da Brunck, Waltz, Gow-Page. Galán Vioque accoglie invece la congettura di J. Toup περιτρεψας; la lezione πρὶν di P è accettata da Stadtmüller, anche se è chiaramente corrotta (così già Brunck e Meineke).

τὴν ἄλοχον νομίσας ἀρσενόπαιδα Κύπριν: il suggerimento del poeta è quello di avere con la propria donna un rapporto anale (Richlin 1992, 50); Galán Vioque 2001, 174-176, prende anche in considerazione l'ipotesi di una penetrazione vaginale *a tergo*, ma un rapporto di questo tipo non sarebbe affatto paragonabile a quello omosessuale, se non per la posizione del soggetto passivo; inoltre con la prima ipotesi si spiega anche meglio l'espressione ῥοδοειδέι τέρπεο πυγῇ. Per la *paedictio* cfr. Ar. *Pax* 869 ἡ παῖς λέλουται καὶ τῆς πυγῆς καλὰ; 876 ὦ δέσποτα, ὅσῃν ἔχει τὴν πρωιτοπεντετηρίδα; Pl. 149-152 καὶ τάς γ' -ταῖρας φασι τὰς Κορινθίας, / ὅταν μὲν αὐτάς τις πένης πειρῶν τύχη, /

οὐδὲ προσέχειν τὸν νοῦν, ἐὰν δὲ πλούσιος, / τὸν πρωκτὸν αὐτὰς εὐθύς ὥς τοῦτον τρέπειν;

Marc. Arg. *AP* 5, 116 = *GP* 10:

θῆλυς ἔρωσ κάλλιστος ἐν θνητοῖσι τέτυκται

ὅσσοις ἐς φιλίην σεμνὸς ἔνεστι νόος.

εἰ δὲ καὶ ἄρσενικὸν στέργεις πόθον, οἶδα διδάξαι

φάρμακον, ᾧ πάσεις τὴν δυσέρωτα νόσον.

στρέψας Μηνοφίλαν εὐίσχιον ἐν φρεσὶν ἔλπου

αὐτὸν ἔχειν κόλποις ἄρσενά Μηνόφιλον.

**ἄρσενόπαιδα:** ἄρσενόπαις è una neoconiazione dioscoridea. Cfr. Mel. *AP* 16, 134 = *HE* 128, 4 ἄρσενόπαιδα γόνον; Nonn. *D.* 2, 350 ἄρσενόπαιδα γενέθλην (= 40, 289); 8, 31; 10, 47; 21, 123. Come osserva Di Castri 1997, 59, l'uso di composti lunghi e altisonanti conferisce al componimento una solennità volutamente esagerata rispetto all'argomento trattato.

Ἐξέφυγον, Θεόδωρε, τὸν βάρους, ἀλλ' ὅσον εἶπα

“Ἐξέφυγον τὸν ἐμὸν δαίμονα πικρότατον”,

πικρότερός με κατέσχεν. Ἀριστοκράτει δὲ λατρεύων

μυρία δεσπόσυνον καὶ τρίτον ἐκδέχομαι .

“Sono sfuggito, Teodoro, al tuo peso, ma non appena ho detto:

“sono scampato al mio demone amarissimo”

uno ancor più amaro mi ha preso, e mentre ora servo Aristocrate

in mille modi, attendo anche un terzo padrone”.

Il componimento è ricco di *topoi* caratteristici della poesia erotica, come la concezione dell'amore come sofferenza, forza amara, ecc.; l'impostazione narrativa ricorda Call. AP 12, 149 (= HE 10) ‘ληφθήσει· περίφευγε, Μενεκράτης’ εἶπα Πανήμου / εἰκάδι, καὶ Λῶου τῇ τίνι; L'epigramma viene generalmente interpretato come il

---

AP 12, 169 = HE 8 = 12 Galán Vioque

P p. 595. Caret Pl

Διοσκορίδου P

**1** Θεόδωρε P : Διόδωρε Brunck • ὅσον εἶπα P Brunck Jacobs<sup>2</sup> Aubreton : δι συνοῖδας Salmasius : ὅσον εἶπας Meineke commendat in app. crit. et adnot. Dübner : ὅσον εἶπεῖν Brunck et Jacobs<sup>1</sup> in adnot.

**2** Ἐξέφυγον P : οὐκ ἔφυγον Salmasius Brunck **3** με P : δὲ Gow • λατρεύων P : λατρεύσας Dübner in adnot.

**4** καὶ τρίτον P : χείρωνα Jacobs (cf. *Emendationes*, 15-16) Post hunc versum lacunam statuit Hermannus

lamento, da parte di un ἐραστής, dello stato di perenne “schiavitù” amorosa in cui si trova nei confronti di questo o quell’amasio.

### Commento

Ἐξέφυγον, Θεόδωρε, τὸ σὸν βάρος, ἀλλ’ ὅσον εἶπα / “Ἐξέφυγον τὸν ἐμὸν δαίμονα πικρότατον”: come osserva Di Castri 1997, 52, nell’uso di ἐκφεύγω confluiscono l’uso tradizionale di φεύγω o di un suo composto in ambito erotico (cfr. Sapph. *fr.* 1, 21 V. κα]ῖ γ[ὰρ αἶ φεύγει, ταχέως διώξει; Anacr. *fr.* 346 e *fr.* 4, 4-5 e 400 P. τῇ]ν χάριν ἐκφυγὼν Ἑρωτα, / Διόνυσε, παντάπασι δεσμ[ῶν / τῶ]ν χαλεπῶν δι’ Ἀφροδίτη]ν, παρὰ δηῦτε Πυθόμανδρον / κατέδυν Ἑρωτα φεύγων) e una solenne suggestione di stampo votivo o epitimico, che accentua scherzosamente la *gravitas* dei toni: ἐκφεύγω è spesso usato per indicare “una disgrazia scampata o la cessazione dalle sofferenze che la morte garantisce o, preceduto dalla negazione, il destino ineluttabile in cui l’uomo è incorso”, cfr. *GVI* 1795, 1-2 ἐ[ξ]έφυγον πόλεμον δεινὸν καὶ ἦλθον ἄτρωτος, / μοῖραν δ’ οὐκ εἴσχεα φυγεῖν. L’epanalessi del verbo (Ἐξέφυγον), sottolineando enfaticamente la sicura affermazione dello scampato pericolo, non fa altro che preparare con amara ironia lo smascheramento dell’illusorietà di tale convinzione, che avviene al v. 3: è impossibile, dice il poeta, sottrarsi alle sofferenze amorose. G. A. Privitera (*La rete di Afrodite. Ricerche sulla prima ode di Saffo*, “QUCC” 4, 1967, 38-39) collega l’uso di φεύγω nella letteratura erotica alla metafora dell’amore come “rete”, legame implicito anche in Theogn. 1386-9 Κυπριγενὲς Κυθέρεια δολόπλοκε (...) οὐδέ τις ἔστιν / οὕτως ἴφθιμος καὶ σοφὸς ὥστε φυγεῖν. Per l’amore come peso cfr. S. *Ant.* 782 δς ἐν κτήματι πίπτεις; Theocr. 3, 15 ἔγνω τὸν Ἑρωτα· βαρὺς θεός. I versi iniziali si ispirano a Theogn. 1337-8 οὐκ ἐτ’ ἐρῶ παιδός, χαλεπὰς δ’ ἀπελάκτις ἀνίας, / μόχθους τ’ ἀργαλέους ἄμμενος Ἐξέφυγον (cfr. Moll 1920, 10). Il nome Θεόδωρος, attraverso l’elemento θεο-, concorre a presentare l’amato come una divinità: l’immagine è ribadita dall’espressione τὸν ἐμὸν δαίμονα.

**ὅσον εἴπα:** per l'espressione cfr. Hedyl. *AP* 11, 123 = *HE* 11, 2 ἀλλ' ὅσον εἰς ἡλθεν; Mel. *AP* 12, 101 = *HE* 103, 5 τῷ δ' ὅσον ἀμπνεύσας τόδ' ἔφην; Theoc. 22, 195 φοίνικα δ' ὅσον λόφον ἵκετ' ἀκωκή; A. R. 1, 938 ὅσον τ' ἐπιμύρεται ἰσθμός. Tuttavia sarebbe necessario un elemento di raccordo al v. 3; Gow propone di correggere με in δέ, osservando che “when a temporal clause is treated paratactically the usual connexion is καί [...] but δέ is also found [...], [...] if an object is still felt to be desirable, κατέσχε μ' could be written” (Gow-Page 1965, II, 242).

**πικρότερός με κατέσχεν:** per l'amore come forza amara cfr. Sapph. *fr.* 130 V. Ἦρος δὴ τέ μ' ὁ λυσιμέλης δόνει / γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρετον; Theogn. 1353-4 πικρὸς καὶ γλυκὺς ἐστὶ καὶ ὄρπαλέος καὶ ἀπηνής / ὄφρα τέλειος ἦ Κυρνε νέοισιν ἔρω; E. *Hipp.* 725-727 ἐγὼ δὲ Κύπριν, ἥπερ ἐξόλλυσί με, / ψυχῆς ἀπαλλαχθεῖσα ... / ... πικροῦ δ' ἔρωτος ἡσσηθήσομαι; Asclep. *AP* 12, 50 (= *HE* 16), 3-4 κατεθήξατο τόξα καὶ ἰοὺς / πικρὸς Ἦρος; Call. *AP* 12, 148 (= *HE* 7), 3-4 ἀλγέω τὴν διὰ παντὸς ἔπος τόδε πικρὸν ἀκούων / ναί, φίλε, τῶν παρὰ σεῦ τοῦτ' ἀνεραστότατον. Per il verbo κατέχω in un simile contesto cfr. Pl. *Hp. Ma.* 304c ἐμὲ δὲ δαιμονία τις τύχη ... κατέχει e Plu. *Alc.* 23, 7 τοσοῦτος ἔρω; κατεῖχε τὴν ἄνθρωπον. Il verbo rende bene l'idea del peso opprimente del nuovo amore che schiaccia il poeta. Come osserva Di Castri 1997, 52, con l'unione di δαίμων all'aggettivo πικρός lo stile epitombico evoca le divinità dell'oltretomba. In contesti erotici, δαίμων rappresenta spesso la personificazione della sofferenza amorosa, cfr. Theogn. 1333-1334 ἀλλά σε δαίμων / δοίη τῶν αὐτῶν ἀντιτυχεῖν ἐπέων, Call. *AP* 12, 71, 3-4 ὁστέα σοὶ καὶ μόνον ἔτι τρίχες. ἧ ῥά σε δαίμων / οὐμὸς ἔχει, χαλεπῇ δ' ἤντεο θευμορίη; Posidipp. *AP* 12, 98 = *HE* 6, 2-3 ἀνιερῶ ... δαίμονι.

**Ἀριστοκράτει δὲ λατρεύων / μυρία δεσπόει καὶ τρίτον ἐκδέχομαι:** il *topos* del *servitium amoris*, secondo cui l'amato/a è il padrone (δεσπόειν) dell'amante è usato dagli scrittori greci solo per mostrare il potere del sentimento amoroso; l'ideale della degradazione dell'amante e della sua schiavitù è un motivo proprio dell'elegia latina, cfr. O. A. M. Lyne, *Servitium amoris*, “CQ” 29, 1979, 117-139.

L'uso sostantivato di δεσπόκυνος come equivalente di δεσπότης è raro, ma antico, cfr. Tyrt. 5, 1-2 G.-P ὥσπερ ὄνοι μεγάλοις ἄχθεσι τειρόμενοι, / δεσποκύνοισι φέροντες ἀναγκαιῆς ὑπο λυγρῆς; Anaxandrid. *fr.* 42, 33 s. K.-A. παρὰ δεσποκύνοισι / τοῖς ἡμετέροισι. Per il termine δεσπόκυνος in un contesto erotico cfr. Strat. *AP* 12, 246 (=88 Floridi) ζεῦγος ἀδελφειῶν με φιλεῖ, οὐκ οἶδα τίς αὐτῶν / δεσπόκυνον κρίνω· τοὺς δύο γὰρ φιλέω. / χὼ μὲν ἀποστείχει, ὃ δ' ἐπέρχεται· ἔστι δὲ τοῦ μὲν / κάλλιστον τὸ παρόν, τοῦ δὲ τὸ λειπόμενον. Cfr. anche Strat. *AP* 12, 222 (= 65 Floridi), in cui il termine è associato alla figura di un ἐραστής.

**λατρεύων**: il verbo appartiene soprattutto alla sfera liturgico-sacrale e contribuisce a presentare il giovane amato come una divinità capricciosa venerata in ogni modo dall'amante; λατρεύω è testimoniato prevalentemente nella poesia tragica, cfr. A. *Pr.* 968-9; S. *Tr.* 35; E. *IT* 1115-6, *Io.* 121-124, 129-30 e 152. Anche il nome Ἀριστοκράτης concorre a esprimere quest'idea, prestandosi bene a designare un individuo che controlla tutti attraverso il suo potere.

**μυρία**: accusativo neutro avverbiale, come in Marc. Arg. *AP* 7, 374, 1-2 δὲν ... / ἔκλαυεν μήτηρ μυρία; Antiphil. *AP* 9, 73, 5 θαμβῶ σε τὸ μυρίον.

**ἐκδέχομαι**: il verbo si usa specificamente per indicare la successione di persone, cfr. Hdt. 1, 26 τελευτήσαντος δὲ Ἀλυάττεω ἐξεδέξατο τὴν βασιλὴν Κροῖκος ὁ Ἀλυάττεω. Qui deve essere inteso nel senso di “attendere”, un significato che ha solo in S. *Ph.* 123 cὺ μὲν μένων νῦν κείνον ἐνθάδ' ἐκδέχου; D. *Or.* 5, 18; 19, 321, in alcuni passi della prosa tarda e in Tryph. 197.

Δημόφιλος τοιοῖσδε φιλήμασιν εἰ πρὸς ἐραστὰς  
 χρήσεται ἀκμαίην, Κύπρι, καθ' ἡλικίην  
 ὥς ἐμὲ νῦν ἐφίλησεν ὁ νήπιος, οὐκέτι νύκτωρ  
 ἤκυχα τῇ κείνου μητρὶ μενεῖ πρόθυρα .

“Se Demofilo darà baci agli amanti,  
 Cipride, nel fiore dell’età,  
 simili a quelli che dà a me ora che è un bambino,  
 di notte la porta di sua madre non resterà mai tranquilla”.

### Commento

L’epigramma si presenta come la profezia, da parte del poeta, del successo che il giovanissimo Demofilo riscuoterà, in età matura, come ἐρώμενος e costituisce dunque un’originale variazione del motivo del passaggio del *puer* dallo *status* di efebo a quello di adulto (su questo *topos* cfr. Taràn 1985). Per lo stesso tema svolto in riferimento all’amore eterosessuale cfr. Antiphil. *AP* 5, 111 (= *GP* 12):

Εἶπον ἐγὼ καὶ πρόθεεν, ὅτ’ ἦν ἔτι φίλτρα Τερείνης  
 νήπια, “Συμφλέξει πάντας ἀεζομένη”.  
 οἱ δ’ ἐγέλων τὸν μάντιν. ἴδ’, ὁ χρόνος, ὃν ποτ’ ἐφώνουν,  
 οὗτος· ἐγὼ δὲ πάλαι τραύματος ἡσθανόμην.

---

*AP* 12, 14 = *HE* 9 = 3 Galán Vioque

P p. 571. Caret Pl

Διοσκορίδου P

2 Κύπρι Brunck : κύπριν P 4 μενεῖ Klotz : μένει P



καὶ τί πάθω; λεύσσειν μὲν, ὅλαι φλόγες· ἦν ἀποπνεύσω,  
φροντίδες· ἦν δ' αἰτῶ, παρθένος. οἰχόμεθα.

**Δημόφιλος:** molto probabilmente un *nomen fictum* il cui significato (“caro al popolo”) allude al futuro successo del giovane in campo erotico. Per analoghi giochi sui nomi cfr. Phld. *AP* 5, 115 e Jul. Aeg. *AP* 7, 587. Attraverso l’elemento φίλος il nome è collegato a φίλημα e a ἐφίλησεν e contribuisce dunque a mettere ben in evidenza, fin dall’inizio, il tema principale del componimento, quello del bacio, che presto diverrà un vero e proprio *topos* erotico: nel simposio, che è probabilmente l’ambiente in cui va collocata la scena descritta, il bacio era oggetto di competizione (cfr. Alfonsi 1974). Per l’elogio del bacio nell’epigramma cfr. anon. *AP* 5, 305; Strat. *AP* 12, 251.

**ἀκμαίην ... καθ’ ἡλικίην:** per il nesso cfr. Sol. *fr.* 3, 20 G.-P. (πόλεμος) δς πολλῶν ἐρατὴν ὤλεσεν ἡλικίην; A. *Th.* 11 ἤβης ἀκμαίας; Anacr. *AP* 7, 263, 3-4 ὕγρὰ δὲ τὴν σὴν / κύματ’ ἄφ’ ἱμερτὴν ἔκλυσεν ἡλικίην; Plb. 31, 2, 4 τότε δὲ τὴν ἀκμαϊότητα ἔχων ἡλικίαν; Thallus *AP* 7, 188 (= *GP* 3), 2 ἀκμαίης οἷά τ’ ἐφ’ ἡλικίης.

**ἐφίλησεν:** l’uso dell’aoristo con valore di presente è abituale con questo verbo e, in generale, con quelli che esprimono sentimenti di affetto, cfr., *e.g.*, Theoc. 17, 70; Noss. *AP* 5, 170 (= *HE* 1), 3; Nicaenet. *AP* 16, 191 (= *HE* 3), 3.

**οὐκέτι νύκτωρ / ἤσυχα τῇ κείνου μητρὶ μενεῖ πρόθυρα:** l’espressione allude ai παρακλαυσίθυρα di cui Demofilo sarà il destinatario e che consisteranno, probabilmente, in imprecazioni e sfoghi di vario tipo, verbali e fisici, cfr. Thphr. *Char.* 27, 9-10 ἐρῶν -ταίρας καὶ κριοὺς προεβάλλων ταῖς θύραις πληγὰς εἰληῶς ὑπ’ἀντεροατοῦ διιάζεσθαι; Herod. 2, 34-35 οὐδ’ ἦλθεν πρὸς τὰς θύρας μευ νυκτὸς οὐδ’ἔχων δᾶδας / τὴν οἰκίην ὑφῆψεν, ecc. L’aggettivo ἤσυχα suggerisce l’idea della personificazione della porta; per il motivo cfr. Plaut. *Cur.* 147-157. Nell’espressione

οὐδέτι ἥκυχα μενεῖ la Di Castri ravvisa una leggera parodia di Euripide, il quale utilizza locuzioni simili in contesti molto più seri, cfr. E. *IT* 1434 οὐ μενοῦμεν ἥκυχοι; *Heracl.* 477 εἴσω ... ἥκυχον μένειν δόμων; simile *Troad.* 985 (Di Castri 1997, 5).

## 10

Πυγὴν Σωσάρχοιο διέπλασεν Ἀμφιπολίτew

μυελίνην παίζων ὁ βροτολοιγὸς Ὑερως

Ζῆνα θέλων ἐρεθίζαι, ὀθούνεκα τῶν Γανυμήδους

μηρῶν οἱ τούτου πουλὸν μελιχρότεροι .

“Le natiche di Sosarco di Anfipoli le ha plasmate

nel midollo, per divertimento, Eros distruttore dei mortali,

volendo eccitare Zeus, poiché le cosce

di questo (Sosarco) sono molto più appetibili di quelle di Ganimede”.

Al centro dell'epigramma c'è il tema del καλλίπυγος, di ascendenza comica, cfr. *Ar. Pax* 875-876 ὦ δέσποτα, / ὅσῃν ἔχει τὴν πρωκτοπεντετηρίδα; *Eubul. fr.* 10 K.-A.

---

*AP* 12, 37 = *HE* 10 = 2 Galán Vioque  
P p. 574. Caret Pl

Διοσκορίδου P

**1** Ἀμφιπολίτew Brunck : ἀμφιπονιτew P **3** ἐρεθίζαι P Ap.L. : ἐρεθίσαι Ap.B. Brunck in adnot. (metri causa) • ὀθούνεκα P : ὀθ'οὔνεκα Brunck Jacobs • Γανυμήδους Meineke : Γανυμήδου P Brunck Jacobs

Καλλίστρατος τίς ἐστίν ... οὗτος οὖν / πυγὴν μεγάλην εἶχ', ὃ Χαριάδῃ, καὶ καλῇν. / Τούτων  
καταλειπέ' ἐστίν ἐς τοὺς κόλλοπας / τοὺς ἐκδρομάδας.

Il paragone di un giovane attraente con Ganimede è tradizionale (cfr. Mel. *AP* 12, 68, 70, 133; Strat. *AP* 12, 221, ecc.; per il motivo, vd. Tarán 1979, 7-51), anche se in questo caso il *topos* è rielaborato con originalità, perché di Sosarco si dice addirittura che supera in bellezza lo stesso coppiere di Zeus. Di Castri 1997, 53 osserva che Dioscoride applica alla descrizione di una πυγή lo stile minuzioso delle ἐκφράσεις, citando non solo il nome, ma anche la provenienza di Sosarco (un procedimento tipico anche degli epigrammi funerari). L'epigramma non fa riferimento a una relazione sentimentale tra il poeta e il ragazzo celebrato, ma costituisce un semplice *divertissement* con cui Dioscoride si cimenta con gli stilemi tipici degli epigrammi che elogiano le grazie di un giovane, divertendosi a variarli in modo originale. Analogo carattere di gioco letterario possiede l'epigramma di Riano che viene subito dopo questo nell'*Antologia* (*AP* 12, 38) e che a questo molto probabilmente si ispira: anche qui c'è l'elogio della πυγή di un giovane, anche se l'assenza del motivo di Ganimede e della figura di Eros contribuiscono a concentrare ancora di più l'attenzione su tale parte del corpo, ormai assunta al rango di vera divinità:

ᾠραίοι Χάριτές τε κατὰ γλυκὺν χεῦαν ἔλαιον

ὣ πυγά, κνώσσειν δ' οὐδὲ γέροντας ἔῃς.

λέξον μοι, τίνοσ' ἐσσί, μάκαιρα τύ, καὶ τίνα παίδων

κοσμεῖς; ἃ πυγὰ δ' εἶπε, 'Μενεκράτεος'.

## Commento

Πυγὴν Σωσάρχοιο διέπλασεν Ἀμφιπολίτεω / μυελίνην παίζων ὁ βροτολοιγὸς Ἔρως:  
con un voluto iperbato Dioscoride rivela solo alla fine del secondo verso l'identità dell'autore delle meravigliose natiche di Sosarco, riservando a esse una posizione incipitaria che serve a evidenziarne la rilevanza e, al contempo, genera un effetto di immediata comicità per la vicinanza (conflittuale) che si viene così a determinare tra la volgare πυγή e il nome pomposo del giovane, nel quale, come osserva Di Castri, si può ravvisare la radice ἄρχ-, che richiama l'eccellenza del personaggio (sottolineata anche dall'uso del genitivo omerico in -οιο), ma forse anche il sostantivo ἄρχος, che nella prosa medico-scientifica significa “intestino retto, deretano”, cfr. Hp. *Aph.* 4, 552, 13; *Epid.* 5, 5, 220, 11; *Nat. Hom.* 6, 58, 20; *Fist.* 6, 448, 5-6-9-14 et *passim*; Arist. *Pr.* 876 b 15 (per il ricorso a tali “nomi parlanti” nell'epigramma cfr. Antip. Sid. *AP* 12, 97 (= *HE* 65) e Strat. *AP* 12, 247, 4= 89 Floridi, in cui c'è un gioco etimologico sul nome dell'eroe cretese Μηριόνης, da μηρός). Anche in Ἀμφιπολίτεω è presente un gioco verbale, perché l'indicazione geografica richiama il termine ἀμφίπολος, anticipando così il motivo dell'equiparazione di Sosarco con Ganimede, ἀμφίπολος di Zeus. Alla fine del v. 1 è presente una parodia di Call. *AP* 9, 336 = *HE* 60, 1-2 Ἐρως Ἡετίωνος ἐπίσταθμος Ἀμφιπολίτεω / ἵδρυσται μικρῷ μικρὸς ἐπὶ προθύρῳ (cfr. Moll 1920, 7). Come osserva Tarán 1979, 41, il verbo διαπλάσσω suggerisce il lavoro di un artista plastico la cui attività creatrice solo apparentemente contrasta con l'epiteto βροτολοιγός, “distruttore dei mortali”: Eros, giocando, ha plasmato la πυγή di un essere umano, ma è proprio attraverso questa creazione, che suscita negli uomini il desiderio e finisce per consumarli, che il dio manifesta il suo potere distruttivo.

μυελίνην: *hapax* ricalcato sulla base dei numerosi aggettivi in -ινος, suffisso che denota la materia di cui l'oggetto è costituito, dal sostantivo μυελός, “midollo”, una pietanza che era considerata dai greci estremamente prelibata, cfr. *Il.* 22, 500-501 ἐπὶ γούνασι / πατρὸς μυελὸν οἷον ἔδεσκε. Qui non c'è la coloritura dispregiativa di Cat. C.

25, 1- 2 *cinaede Thalle, mollior cunnicali capillo, / vel anseris medullula veli mula oricilla*, e di Priapea 64, 1-3 *quidam mollior anseris medulla / furatum venit huc amore poenae / furetur licet usque non videbo*. Per l'idea della bellezza scolpita Tarán richiama Asclep. (o Posidipp.) *AP* 5, 194 = *HE* 34 αὐτοὶ τὴν ἀπαλὴν Εἰρήνιον εἶδον Ἦρωτες / Κύπριδος ἐκ χρυσέων ἐρχόμενοι θαλάμων, / ἐκ τριχὸς ἄχρη ποδῶν ἱερὸν θάλος, οἷά τε λύγδου / γλυπτὴν, παρθενίων βριθομένην χαρίτων, / καὶ πολλοὺς τότε χερσὶν ἐπ' ἡϊθέοισιν ὄϊστοὺς / τόξου πορφυρέης ἦκαν ἄφ' ἀρπεδόνης. Altre analogie tra i due componimenti sono costituite dalla connessione dei giovani elogiati con Eros (Sosarco) o con gli Eroti (Irenio) e la loro divinità (implicita per Sosarco, esplicita per Irenio). “The fact that Eirenion was called ἱερὸν θάλος e οἷα λύγδου γλυπτὴν and that she was associated with Eros on account of her loveliness perhaps suggested to Dioscorides the idea of Eros moulding the beauty of Sosarchus and in so doing making him implicitly divine” (Tarán 1979, 42). Per l'affermazione della divinità dell'amata/o cfr. per esempio Alc. *AP* 12, 64, 6 θεῖου παιδός (= Peitenore). La scelta del “midollo” come materiale dell'opera creata serve a sottolineare la “morbidezza” della pelle del giovane, ma, allo stesso tempo, richiama l'ambiente culinario e contribuisce a conferire a Eros la duplice natura di artista-cuoco abile nel “forgiare” succulente leccornie (cfr. Di Castri 1997, 54). Per la figura di Eros μάγειρος cfr. Mel. *AP* 12, 92, 8 = *HE* 116.

ὁ βροτολογὸς Ἦρως: qui per la prima volta βροτολογός, epiteto tradizionale di Ares nell'epica (cfr. *Il.* 5, 31; *Od.* 8, 115; A. *Suppl.* 665), è riferito a Eros, generando un forte contrasto con il participio παίζων. Già Timone di Fliunte aveva attribuito l'epiteto a una “divinità” diversa da Ares, e precisamente a Ἦρις, cfr. Timo fr. 21, 1 Di Marco (= *SH* 795, 1) φοιτᾷ δὲ βροτολογὸς Ἦρις κενεὸν λελακνυῖα. L'attributo torna in riferimento a Eros in Mel. *AP* 5, 180 = *HE* 8, 1 τί ξένον, εἰ βροτολογὸς Ἦρως τὰ πυρίπνοα τόξα / βάλλει καὶ λαμυροῖς ὄμμασι πικρὰ γελᾷ; Marc. Arg. *AP* 9, 221, 5 φρίσσω τὸν βροτολογόν. Dioscoride si immette nel motivo tradizionale dello *χετλιασμός* di Eros, assai diffuso nella poesia ellenistica, cfr. già Theogn. 1231 ss.; S. *Ant.* 781 ss.; E. *Hipp.* 538-42; *Troad.* 840 ss.; A. R. 4, 1 ss., ecc. L'accostamento di παίζων e βροτολογός appare quasi ossimorico: difficile immaginare che l'opera di Eros, creata

per gioco, possa distruggere delle vite, eppure l'affermazione è tutt'altro che inverosimile, anzi, appare perfettamente in linea con l'immagine di Eros dominante in età ellenistica: un bambino dalle fattezze angeliche, che provoca dolore e sofferenza quasi senza accorgersene; valga per tutti il ritratto del dio offertoci da Apollonio Rodio nel terzo libro delle *Argonautiche*, vv. 117 ss. Sull'evoluzione della figura di Eros cfr. F. Lasserre, *La figure d'Eros dans la poésie grecque*, Losanna 1946; L. Defreyne, *Erotes and Eros in the Epigrams of Asclepiades*, "Aevum Antiquum" 6, 1993, 199-236. L'immagine del dio bambino che, giocando, causa grandi sofferenze, risale ad Anacreonte, *fr.* 111 G. = 398 P. ἀστρογάλαι δ' Ἑρωτός εἶσιν / μανίαι τε καὶ κυδοιμοί; tra gli epigrammisti, cfr. Asclep. *AP* 12, 46 = *HE* 15, 3-4 δῆλον, Ἑρωτες, / ὥς τὸ πάρος παῖζεσθ' ἄφρονες ἀστρογάλοις; per il motivo cfr. R. Pretagostini, *Le metafore di Eros che gioca: da Anacreonte ad Apollonio Rodio e ai poeti dell'Antologia Palatina*, "AION (filol.)" 12, 1990 (= AA. VV., *Lirica greca e latina*. Atti del convegno di studi polacco-italiano, Poznań 2-5 maggio 1990), 225-238 (= R. Pretagostini, *Ricerche sulla poesia alessandrina II. Forme allusive e contenuti nuovi*, Roma 2007, 169-179). Per un'interpretazione diversa dell'epigramma di Asclepiade cfr. Di Marco 2013, 71-79.

**Ζῆνα θέλων ἐρεθίζαι**: Dioscoride impiega il verbo ἐρεθίζω, spesso riferito nell'epos omerico all'ira di Zeus (cfr. per esempio *Il.* 5, 418-419 αἶ δ' αὖτ' εἰσορόωσαι Ἀθηναίη τε καὶ Ἥρη / κερτομίους ἐπέεσσιν Δία Κρονίδην ἐρέθιζον), sfruttandone la risemantizzazione in senso erotico ("eccitare"), cfr. Timocl. *fr.* 32 K.-A. ὁ Μισγόλας οὐ προσιέναι σοι φαίνεται, / ἀνθοῦσι τοῖς νέοισιν ἡρεθισμένος; Theoc. 5, 110-111 τοὶ τέττιγες, ὀρῆτε, τὸν αἰπόλον ὥς ἐρεθίσδω / οὕτω χύμές θην ἐρεθίσδετε τὼς καλαμευτάς. "Le cosce di Sosarco sollevano sì la gelosia e l'irritazione di Zeus, ma soprattutto nuova prurigine" (Di Castri 1997, 54). Ἑρεθίζαι è una forma dorica testimoniata solo qui e usata certamente per ragioni metriche.

**ὀθούνεκα τῶν Γανυμήδους / μηρῶν οἱ τούτου πουλὸν μελιχρότεροι**: l'originalità di Dioscoride sta nel richiamare il mito del giovane troiano non semplicemente per fare di Sosarco un secondo Ganimede (come in Alcaeus *AP* 12, 64, 3 = *HE* 9; anon. *AP* 12, 67, 2 = *HE* 25; *AP* 12, 69 = *HE* 21), ma per affermare che egli supera in bellezza

lo stesso coppiere di Zeus. Per l'uso del termine *μηρός* in riferimento ai rapporti tra Zeus e Ganimede cfr. S. fr. 345 R. (*Colchides*) *μηροῖς ὑπαίθων τὴν Διὸς τυραννίδα*. Le cosce erano considerate una parte attraente del corpo dei ragazzi, cfr. Sol. fr. 16, 1-2 G.-P. *ἔσθ' ἥβης ἐρατοῖσιν ἐπ' ἄνθεσι παιδοφιλήσῃ, / μηρῶν ἱμέρων καὶ γλυκεροῦ στόματος*; A. fr. 135 N. *κέβας δὲ μηρῶν οὐ ἐπηδέσσω, ὃ δυσχάριστε τῶν πυκνῶν φιλεμάτων*.

## 11

τὸν καλόν, ὥς ἔλαβες, κομίσαις πάλι πρός με θεωρὸν

Εὐφραγόρην, ἀνέμων πρητύτατε Ζέφυρε,

εἰς ὀλίγον τείνας μηνῶν μέτρον· ὥς καὶ ὁ μικρὸς

μυριετῆς κέκριται τῷ φιλέοντι χρόνος.

“Bello come l’hai preso riportami di nuovo il pellegrino

Eufragora, o Zefiro, il più mite dei venti,

trattenendolo per pochi mesi: come anche il breve

periodo di tempo sembra infinito a colui che ama!”

---

AP 12, 171 = HE 11 = 9 Galán Vioque

P p. 595. Caret Pl

τοῦ αὐτοῦ [= Διοσκορίδου] P

**1** ὥς P : ὅς Klotz **2** Εὐφραγόρην P : Εὐαγόρην aut Εὐφρανίην van Herwerden **3** ὀλίγον P Jacobs Meineke edd. fere omnes : ὀλίγων Brunck Dübner • τείνας Brunck : τεύλας Gow in adnot. Page : τινας P **4** χρόνος P : πόνος Klotz

Il poeta supplica il più benigno dei venti, Zefiro, perché riconduca presto da lui sano e salvo l'amasio partito per un pellegrinaggio.

### Commento

τὸν καλόν, ὥς ἔλαβες, κομίσαις πάλι πρὸς με θεωρὸν / Εὐφραγόρην: θεωρός è solitamente usato in riferimento al pellegrino che viaggia per consultare un oracolo (S. *OT* 114, *OC* 413), fare un'offerta (Orac. *apud* D. *Or.* 21, 53) o assistere a una festa religiosa (D. *Or.* 19, 128; D.H. *Lys.* 29). Secondo Fraser 1972, I, 596, il pellegrino Eufragora "is no doubt a historical figure". La visita a un santuario o gli spostamenti per motivi religiosi erano una delle principali cause di viaggi nell'antichità, cfr. L. Casson, *Travel in the Ancient World*, Baltimora-Londra 1974 (=1994) e J. M. André, M.-F. Baslez, *Voyager dans l'Antiquité*, Lille 1993, 247-281. Per una richiesta simile a questa cfr. Hor. *C.* 1, 3, 1-8 *sic te diva potens Cypri, / sic fratres Helenae, lucida sidera, / ventorumque regat pater / obstrictis aliis praeter Iapyga, / navis, quae tibi creditum / debes Vergilium: finibus Atticis / reddas incolumen precor / et serves animae dimidium meae*. Cfr. anche Mel. *AP* 12, 53 = *HE* 66; Gaet. *AP* 5, 17 e 9.

ἀνέμων προήύτατε Ζέφυρε: la stessa *iunctura* in Phld. *AP* 6, 349, 4 (la supplica di un viaggio di mare tranquillo). La richiesta di un vento favorevole è un motivo ricorrente nei προπεμπτικά (cfr. Men. *Rh.* 395-399 Sp.). Zefiro era generalmente considerato un vento benigno e mite, cfr. *Il.* 11, 305 ὁπότε νέφεα Ζέφυρος στυφελίξει; *Od.* 2, 421; 4, 567; 7, 119; 10, 25; Arist. *Pr.* 943b21 διὰ τὸ ὁ ζέφυρος εὐδαιμόνους καὶ ἡδιστος δοκεῖ εἶναι τῶν ἀνέμων, καὶ οἶον καὶ Ὅμηρος ἐν τῷ Ἡλυσίῳ πεδίῳ, "ἀλλ' αἰεὶ ζεφύροιο διαπνέουσιν ἄηται"; Thphr. *De ventis* 38 ὁ δὲ ζέφυρος λειότατος τῶν ἀνέμων. Προῦς è una forma ionica usata nell'epica e nella lirica, anche se è rara in poesia e assente in Omero. È testimoniata per la prima volta in *h.hom.* 8, 10.



εἰς ὀλίγον τείνας μηνῶν μέτρον: τείνας è congettura di Brunck, accettata dalla maggior parte degli editori. Brunck corresse anche ὀλίγον in ὀλίγων, seguito da Dübner, Paton e Beckby; tale emendamento, tuttavia, costringe a sottintendere il termine *tempus* (cfr. Dübner, 419: “in paucorum extendens *tempus* mensium mensuram”) e non risulta convincente; Meineke conserva il tradito ὀλίγον, osservando che εἰς ὀλίγον τείνειν equivale a συμτέμνειν (p. 160), ma secondo Gow e Page, per quanto la preposizione non presenti difficoltà (Thuc. 7, 36 τὰς πρώτας τῶν νεῶν ζυντεμόντες ἐς ἑλασσον; Philippiid. fr. 25 ὁ τὸν ἐνιαυτὸν συντεμὼν εἰς μῆν' ἕνα), “τένειν so often means *extend, prolong* (βίον *et sim.*) that it is difficult to believe it here has the opposite meaning *pull tight, contract*” (Gow-Page 1965, II, 243). I due studiosi suggeriscono τείλας, che significherebbe “gathering the measure of the months into short compass”. In realtà, la *iunctura* εἰς ὀλίγον τείνας deve essere conservata, perchè contiene un ossimoro (τείνας-εἰς ὀλίγον) che ben si accorda con quello presente nella chiusa del componimento (μυριετής-ὁ μικρὸς χρόνος), cfr. G. Giangrande (“CR” 17, 1967, 22) *ad loc.*: “the text is sound provided we restore with Brunck the spelling τείνας: the critics have not understood the poet’s elegant point εἰς ὀλίγον τείνας (liter. “*in artum extendens*”) is an oxymoron, a logical nonsense: the puzzled reader would expect something meaning “*contrahens*”, but the lovers’ logic is immediately explained to him by the pointed close: ὁ μικρὸς χρόνος (*i.e.* reduced εἰς ὀλίγον) is still μυριετής (hence the τείνας to the lover)” e Salanitro 1972, 497-8: “l’uso, da parte del poeta, del verbo τείνας in unione con εἰς ὀλίγον [...] trova la sua ragion d’essere nel fatto che al poeta innamorato – e che da innamorato ragiona – la durata dell’assenza del suo ἐρώμενος, per quanto “abbreviata” da Zefiro, sarebbe comunque sembrata troppo lunga, quasi interminabile, come se essa, invece che “abbreviata”, fosse stata “estesa” ”.

μυριετής: gli editori a partire da Jacobs cambiano l’accentazione di μυριέτης, trasmesso da P, in -ετής, mentre la lasciano in -έτης in Antiphil. AP 9, 242.

Σπονδῇ καὶ λιβανωτὲ καὶ οἱ κρητῆροι μιγέντες

δαίμονες, οἱ φιλίας τέρματ' ἐμῆς ἔχετε,

ὕμέας, ὦ σεμνοί, μαρτύρομαι, οὐδ' ὁ μελίχρως

κοῦρος Ἀθήναιος πάντας ἐπωμόσατο.

“Libagione e incenso e demoni mischiati nel cratere,

che del mio amore tenete i confini,

voi, o venerandi, invoco a testimoni, voi

su cui giurò, proprio tutti, il giovane Ateneo colore del miele”

Anche in questo componimento pederotico, come in *AP* 5, 52, Dioscoride sviluppa il tema del giuramento d'amore tradito: in questo caso, tuttavia, si tratta di un presunto tradimento, che il poeta sembra temere e/o aspettarsi, oppure il riferimento è a qualcosa di già avvenuto, ma non esplicitamente dichiarato. L'*incipit* dell'epigramma ricorda quello di Asclep. *AP* 5, 164 = *HE* 13, 1-2 Νύξ, cὲ γάρ, οὐκ ἄλλην, μαρτύρομαι, οἷά μ' ὑβρίζει / Πυθιάς ἡ Νικοῦς οὕσα φιλεξαπάτις; una struttura

---

*AP* 12, 170 = *HE* 12 = 11 Galán Vioque

P p. 595. Caret Pl

τοῦ αὐτοῦ [Διοσκορίδου] P

**1** σπονδῇ Scaliger : σπονδῇ P • λιβανωτὲ Scaliger : λιβάνωτε P • οἱ Brunck : ο P **2** τέρματ' P : ἔρματα Ap.G et Ap.R in margine **3** Ἀθήναιος Meineke : Ἀθηναῖος P Brunck Jacobs Post hunc versum lacunam statuit Jacobs<sup>1</sup>, quem sequuntur Gow Page (*contra* Meineke Beckby Aubreton)

analoga compare in Asclep. *AP* 5, 167 = *HE* 14, 1-2, in cui, come qui, il terzo degli elementi evocati è arricchito da una precisazione: Ὑετὸς ἦν καὶ νύξ καί, τὸ τρίτον ἄλλος ἔρωτι, / οἶνος, mentre l'aggettivo σεμνός è mutuato da Asclep. *AP* 5, 150 = *HE* 10, 1-2 Ὠμολόγης ἤξειν εἰς νύκτα μοι ἢ ἑπιβόητος / Νικῶ καὶ σεμνήν ὥμοσε Θεσμοφόρον.

Già a partire da Jacobs l'epigramma è stato considerato mutilo dei versi finali, nei quali si sarebbe narrato il tradimento subito dal poeta (così anche Gow-Page, *HE*, II, 243-244). In realtà, come osserva Di Castri 1997, 7 n. 18, non occorre l'esposizione dell'accaduto per comprendere la situazione in cui si trova l'amante che parla nel componimento; una prova indiretta della compiutezza dell'epigramma, inoltre, sarebbe la ripresa pedissequa della sua struttura formale da parte di Gregorio di Nazianzo (*AP* 8, 205), con l'uso di δαίμονες, al v. 2, seguito da relativa:

Σήματα καὶ σποδιῇ καὶ ὀστέα, οἳ τε πάρεδροι

δαίμονες, οἳ φθιμένου ναίετε τόνδε λόφον,

τόνδ' ἄλιτρον τίνυσθε, δς ὑμέας ἐξαλάπαξεν.

Τῶν δὲ περικτιόνων δάκρυον ὕμιν ὅσον.

### Commento

Σπονδῇ καὶ λιβανωτὲ καὶ οἱ κρητῆρι μίγντες / δαίμονες οἳ φίλης τέρωματ' ἐμῆς ἔχετε: per questo esordio la Di Castri segnala come parallelo E. *Ph.* 365 σπονδαὶ τε καὶ σὴ πίσις ἢ μ' εἰσέγαγε / τείχη πατρῶα. Σπονδῇ indica la libagione di vino che si offre agli dei prima di bere, cfr. *Il.* 2, 340-341 ἐν πυρὶ δὴ βουλαί τε γενοίαιτο μήδῃ τ' ἀνδρῶν / σπονδαί τ' ἄκρητοι καὶ δεξιάι, ἧς ἐπέπιθμεν; 4, 159; Hes. *Op.* 338 σπονδῆσι θύεσσι τε ἱλάσσεσθαι. Le libagioni sancivano i giuramenti più solenni, cfr. Ar. *Ach.* 148 ὁ δ' ὥμοσε σπένδων βοηθήσειν. Per l'uso di incenso nei simposi cfr. Pl. *Com. fr.* 69, 9-10

K.-A. τὸν λιβανωτὸν ἐπιτιθεὶς εἶπε. / σπονδὴ μὲν ἤδη γέγονε, καὶ πίνοντές εἰσι πόρρω. Con l'espressione οἱ κρητῆρι μινύοντες δαίμονες il poeta indica il vino e l'acqua.

οὐ φίλης τέρματ' ἐμῆς ἔχετε: Dioscoride rispetta lo schema caratteristico degli inni, con l'*invocatio* iniziale in cui il nome della divinità è accompagnato da una serie di epiteti e/o frasi relative che ne ricordano prerogative, sfere di influenza o luoghi deputati al culto: “qui non templi o aree geografiche, ma, metaforicamente, l'universo affettivo del poeta” (Di Castri 1997, 8). L'espressione ha un tono paratragico, cfr. A. Ag. 781, in cui di Dike si dice che πᾶν ἐπὶ τέρμα νομᾷ; S. OC 724-725 ὦ φίλτατοι γέροντες, ἐξ ὑμῶν ἐμοὶ / φαίνουτ' ἄν ἤδη τέρμα τῆς σωτηρίας; E. Or. 1343 σωτηρίας γὰρ τέρμα' ἔχεις ἡμῖν μόνη; E. Suppl. 615-616 κακῶν δ' ἀναψυχὰς θεοὶ βροτοῖς νέμου / ci, πάντων τέρμα' ἔχοντες αὐτοί.

ὑμέας, ὦ σεμνοί, μαρτύρομαι: l'uso transitivo di μαρτύρομαι seguito dalla menzione degli dei come garanti è sempre paratragico, cfr. E. Med. 20-23 Μήδεια δ' ἡ δύστηνος ἡτιμασμένη / βοᾷ μὲν ὄρκους, ἀνακαλεῖ δὲ δεξιᾶς / πίστιν μεγίστην καὶ θεοὺς μαρτύρεται / οἷας ἀμοιβῆς ἐξ Ἰάκονος κυρεῖ; 1409-1412 (Giasone) καὶ θρηγῶ ἀπιθεάζω / μαρτυρόμενος δαίμονας ὥς μοι / τέκν' ἀποκτείνας' ἀποκωλύεις / ψαῦσαι τε χερσὶν θάψαι τε νεκρούς; Hipp. 1451 τὴν τοξόδαμνον Ἄρτεμιν μαρτύρομαι; Ph. 626-627 τὴν δὲ θρέψασάν με γαῖαν καὶ θεοὺς μαρτύρομαι / ὥς ἄτιμος οἰκτρὰ πάσχων ἐξελαύνομαι χθονός; nell'*Anthologia Palatina* cfr. Leon. AP 5, 188 = HE 92, 1-2 οὐκ ἀδικέω τὸν Ἑρωτα - γλυκύς - μαρτύρομαι αὐτήν / Κύπριν.

οὐδς ὁ μελίχρως / κοῦρος Ἀθήναιος πάντας ἐπωμόσατο: P riporta Ἀθηναῖος, ma Meineke giustamente osserva: “non credibile est poetam non ipsum pueri nomen posuisse. Itaque Ἀθήναιος scripsi pro Ἀθηναῖος” (Meineke 1842, 160). Si tratta di un nome proprio comune in età ellenistica. Gow, convinto che manchino dei versi, aggiunge: “it is possible however that the missing lines provided another name” (Gow-Page 1965, II, 244).

Βλέψον ἐς Ἑρμογένην πλήρει χειρὶ καὶ τάχα πρήξεις

παιδοκόραξ ὧν σοι θυμὸς ὀνειροπολεῖ

καὶ cτυγνὴν ὀφρύων λύσεις τάειν· ἦν δ' ἄλιεύη

ὀρφανὸν ἀγνίστρου κύματι δοῦς κάλαμον,

ἔλξεις ἐκ λιμένος πολλὴν δρόσον· οὐδὲ γὰρ αἰδῶς

οὐδ' ἔλεος δαπάνῃ κόλλοπι συντρέφεται.

“Guarda a Ermogene con mano piena e presto realizzerai,

corvo di fanciulli quale sei, ciò che il tuo cuore sogna,

e scioglierai il cruccio arcigno delle sopracciglia; ma se pensi di pescare

offrendo all'onda una canna priva d'amo,

dal porto caverai solo molta acqua: infatti né pudore

né pietà dimorano in un costoso cinedo”.

---

AP 12, 42 = HE 13 = 13 Galán Vioque

P p. 575. Caret Pl

Διοσκορίδου P

**1** πλήρηToup : πλήρη P **2** παιδοκόραξ ὧν Meineke : παιδοκόραξ ων P : παιδοκοράζων Ap. L.: παιδοκόραξ ὧν Ap. L. in marg. : παιδοκόραξ ὅ τι Salmasius Brunck : παιδοκόραξ ὅσα Toup (commendat Jacobs<sup>1</sup>) : παιδοκόραξ ἅν (...ὀνειροπολῇ) Jacobs **3** ἀλιεύη Fix (in *ThGl* 1 [1831], s.v.) Meineke : ἀλιεύης Ap. L. Jacobs<sup>2</sup> : ἀλιθύη P : ἀλιθύει Ap. R. : ἀλιεύει Brunck Jacobs<sup>1</sup> : ἀλλὶ δαει Salmasius Toup **5** λιμένος P Jacobs<sup>2</sup> suspectat hic latere vitium : λίμνης Brunck in adnot (commendant Jacobs<sup>1</sup> et Gow in adnot.) : λιβάδος Jacobs<sup>1</sup> • πολλὴν δρόσον P : πολλὸν μνίον Brunck in adnot.

Dioscoride svolge il tema del *puer* avido, che si concede solo dietro lauto compenso. Tuttavia qui l'ironia e la critica si concentrano non solo sulla figura dell'amasio, ma anche su quella dell'amante spilorcio che, 'vorace' παιδοκόραξ desideroso di godere dei fanciulli, pretende di farlo senza spendere soldi. L'epigramma mescola abilmente espressioni solenni, mutate dall'epica e dalla tragedia, e termini più popolari, rivelando in modo scoperto la sua vena ironica.

### Commento

**Βλέψον:** imperativo ricorrente soprattutto in Euripide, che lo usa per invitare un personaggio a volgere l'attenzione su qualcuno o qualcosa, cfr. *Alc.* 390, 1121; *El.* 567; *Hel.* 1442; *HF* 1227; *Heracl.* 225; *IA* 320, 1238; *Supp.* 284 (cfr. M. B. Di Castri cit., A&R 42, 1997, 61). Ordini di questo tipo ricorrono negli epitafi in cui si chiede al passante di assumere un determinato atteggiamento verso la tomba o il defunto che essa contiene. Tale *incipit* è insolito per un epigramma erotico: il poeta sembra assumere il tono del *praeceptor amoris* che fornisce insegnamenti e consigli a un amante insoddisfatto. Più convincente, tuttavia, mi sembra l'interpretazione dell'intero componimento proposta da Slater, il quale osserva come, dopo il comando iniziale, i successivi futuri richiamino il tono degli oracoli e quello che Kleinknecht chiamava *Weissagungstil* (H. Kleinknecht, *Zur Parodie des Gottmenschentums bei Aristophanes*, "ARW" 34, 1937, 294 ss., in particolare 309): "the poem then presents itself as a quasi-oracular answer to the question, how the suppliant is to approach Hermogenes successfully ... and the fishing metaphor is part of the grandiose and obscurantist oracular style. Certainly the overall form of the epigram 'If you do X, you will succeed; if you do Y, you will fail' is found in oracles" (Slater 1999, 511).

**πλήρει χειρί:** cfr. *Od.* 11, 359 πλειοτέρῃ cὺν χειρὶ. Cfr. anche Tib. 1, 5, 68 *ianua sed plena est percutienda manu*; 1, 9, 52 *pretium plena grande referre manu*. Per le conseguenze della povertà in una relazione erotica cfr. Call. *AP* 12, 148 (= *HE* 7), 1-2 οἶδ' ὅτι μευ πλούτου κενεαὶ χέρεες, ἀλλά, Μένιππε, / μὴ λέγε πρὸς Χαρίτων τοῦμόν θνειρον ἐμοί. La costruzione del dativo χειρί corredato di aggettivo è uno stilema tragico, cfr. A. *Pr.* 849 ἀταρβεῖ χερσί; *Ch.* 384-5 τλήμονι καὶ πανουργῶ χειρί; *Eu.* 592

ξιφουλκῶ χειρὶ; S. *OC* 1387 συγγενεῖ χειρὶ; E. *Alc.* 348 κοφῇ ... χειρὶ; *Med.* 1309 χειρὶ μητρῶα.

**παιδοκόραξ**: ho inteso il termine come un vocativo, ma potrebbe trattarsi anche di un nominativo apposizione di θυμός. Il vocabolo è una neoconiazione di Dioscoride modellata su composti come παιδοφίλης, frequente nella poesia omoerotica a partire da Theogn. 1357, e come i solenni παιδοβόρος (A. *Ch.* 1068), παιδολέτωρ (A. *Sept.* 726; E. *Med.* 1393, *Rhes.* 550), παιδοκτόνος (S. *Ant.* 1305; E. *HF* 825), παιδοφόνος (*Il.* 24, 506; E. *Med.* 1407). Κόραξ è spesso usato con valore dispregiativo, come nella nota espressione ἐς κόρακας; il corvo, in particolare, è un animale noto per la sua voracità, cfr. Arist. *HA* 9, 619 b 18, in cui si parla del νυκτικόραξ, un tipo di corvo dalle straordinarie capacità predatorie (cfr. D'Arcy W. Thompson, *A Glossary of Greek Birds*, Hildesheim 1966, 159-164); simile a questo termine è γυναικοιέραξ, così glossato nella *Suda*: οἱ περὶ ἔρωτας ἐπτοημένοι. δεινοὶ γὰρ οἱ γυναικοιέραιες εὐπρεπεῖς αἰτίας εὐρίσκουσιν ἐς ἄγρην τῶν θηλειῶν. Per i paragoni tra la voracità degli amanti e gli animali cfr. Pl. *Phdr.* 241 c εἰδέναι τὴν ἐραστοῦ φιλίαν ὅτι οὐ μετ' εὐνοίας γίγνεται, ἀλλὰ αἰτίου τρόπου χάριν πλησμονῆς, ὥς λύκοι ἄρνας ἀγαπῶσιν, ὥς παῖδα φιλοῦσιν ἐρασταί; Strat. *AP* 12, 250. Slater 1999, 505 osserva che nell'uso di questo termine potrebbe esserci anche un secondo tipo di allusione: κόραξ, infatti, a parte il suo significato letterale di "corvo", significa "arpione", "oggetto uncinato". È, per esempio, l' "anello" che chiude una porta in età ellenistica (Posidipp. *fr.* 8 K.-A. κόρακι κλείεθ' ἡ θύρα) e che era precedentemente chiamato κορώνη. Si potrebbe allora postulare lo sviluppo "corvo" > "uncino" > "agganciare" (metaforicamente) e, quindi, "importunare". Così Frisk, citando l'uso di κορακῶ, "chiudere a chiave" (*GEW* s.v. κόραξ); a supporto di questa interpretazione Slater ricorda che il termine κόραξ è usato anche per designare un arpione nella guerriglia navale ellenistica (Plb. 1, 22, 3).

**ὄν θυμὸς ὀνειροπολεῖ**: Brunck scrisse ὅτι, Toup ὅσα, ma, come osserva Page, anche se il verbo di solito regge l'accusativo, qui è un sinonimo di ἐπιθυμεῖ e il genitivo sembra abbastanza naturale.

καὶ εὐγνήν ὀφρύων λύσεις τάειν: le sopracciglia aggrottate in segno di cruccio saranno quelle del παιδοκόραξ che non riesce a conquistare il giovane Ermogene piuttosto che quelle dell'amasio, come pensa invece Page. Dioscoride qui fa la parodia di Eur. *Hipp.* 172 εὐγνὸν δ'ὀφρύων νέφος αὐξάνεται e 289-90 καὶ εὐ θ' ἡδίων γενοῦ / εὐγνήν ὀφρῶν λύσασα καὶ γνώμης ὁδόν (in entrambi i casi il riferimento è alle sopracciglia aggrottate di Fedra). Cfr. anche E. *Alc.* 776-777 εὐ δ' ἂν δ' -ταῖρον δεσπότης παρὸνθ' ὁρῶν / εὐγνῶ προσώπῳ καὶ συνωφρυωμένῳ / δέχη.

ἦν δ' ἄλιεῦ: la metafora della pesca, insieme a quella della caccia, ricorre spesso nella letteratura antica in contesti amatori, cfr., e.g., Lyc. 67 πόθῳ δὲ τοῦ θανόντος ἡγνιστρωμένη; Maced. *AP* 5, 247, 5-6 κεντρομανὲς δ' ἡγνιστρον ἔφθιτόμα, καὶ με δακνόντα / εὐθὺς ἔχει ῥοδέου χεῖλος ἐκκρεμέα; Strat. *AP* 12, 241; Heliod. 1, 9, 2; 2, 25, 1; Plaut. *Truc.* 31-42; As. 177; 215-335.

ὀρφανὸν ἡγνιστροῦ ... κάλαμον: Meineke, sulla scia di Hermann, vedeva nell'espressione un'allusione oscena (“*verissime Hermannus κάλαμον de veretro λιμένας autem ... de pueri parte postica interpretatur, ut verbis ἔλξεις-δροῶν nihil aliud indicetur quam καταχεῖται σου*”), ma, come osserva Page, tale interpretazione “seems both improbable in itself and destructive to the coherence of the epigram”.

ἔλξεις ἐκ λιμένος πολλὴν δρόσον: la frase ha suscitato non poche perplessità tra gli studiosi e Page osserva: “a harbour is a natural place to fish, but the noun is somewhat unexpected, and Brunck’s λίμνης (in the meaning *sea*) should perhaps be considered” (*HE*, II, 244). Di diverso parere Slater, il quale ritiene che l'espressione abbia un preciso significato e che il porto sia proprio il luogo in cui il παιδοκόραξ può pescare o acquistare il “suo” particolare tipo di pesce: visto che l'immagine della pesca in questi versi ha un valore metaforico, anche il λιμὴν cui si fa riferimento sarà, evidentemente, quello dell'amore (Slater 1999, 508 ss.). Già nella commedia antica la parola ἐλλιμένιον (lat. *portorium*, “harbour tax”) era usata per indicare il prezzo da pagare per entrare in un bordello, cfr. Eup. *fr.* 55 K.-A. ἐλλιμένιον δοῦναι πρὶν εἰς βῆναί τε δεῖ. Come osserva Slater, il parallelo, spesso citato, di Plaut. *Asin.* 159 rende chiaro



quale metafora sia implicita nel frammento di Eupoli (nonostante i dubbi sollevati da N. Zagagi, *Tradition and Originality in Plautus = Hypomnemata* 62, Göttingen 1980, 125: “there is nothing to be gained by comparing Asin. 159 with Eup. fr. 48 K. [i.e. 55 K.-A.]...: the latter may not refer at all to admission into a *lupanar* as Kock suggested...indeed as the fragment stands there is no means of knowing whether *ellimenion* is not meant in a purely literary sense”): *fixus hic apud nos est animus tuus clavo Cupidinis. / remigio veloque quantum poteris festina et fuge: / quam magis te in altum capessis, tam aestus te in portum refert*. A queste parole della *lena* Cleaereta il giovane *Diabolus* replica: *Ego pol istum portitorem privabo portorio*. La metafora è esplicitata ai vv. 241-242 (se si accetta l’emendazione di Lindsay): *port{it}orum simillumae sunt ianuae lenoniae. / si adfers, tum patent. Si non est quod des, aedes non patent*. Il porto dell’amore costituisce una delle numerose variazioni dell’immagine metaforica del mare dell’amore, nel quale gli amanti possono essere pesci, navi o pescatori, a seconda della particolare situazione descritta; su questo motivo vd. Murgatroyd 1995. Slater richiama inoltre un proverbio al quale l’intero componimento di Dioscoride sembrerebbe alludere e che giustificerebbe in modo ancor più soddisfacente l’immagine di un “corvo” che pesca in un porto: *κόραξ ὁδρεύσει ἐπὶ τῶν δυσχερῶς τινος τυγχάνοντων*. Come si è detto, secondo lo studioso l’epigramma presuppone una precisa situazione, comune nel mondo antico, quella di un amante che ha sognato l’amato ed è andato dall’oracolo locale a chiedere cosa fare per realizzare il suo sogno: il componimento si presenterebbe quindi come una risposta alla sua domanda e il poeta assumerebbe scherzosamente il tono solenne dell’oracolo, usando un linguaggio enigmatico e oscuro, e rappresenterebbe l’amato come un *δαίμων* arrabbiato. All’inizio dell’epigramma c’è l’ordine di placare l’ira ‘divina’ con generosi donativi e nei versi successivi l’ammonimento è ripetuto attraverso una metafora tradizionale, ma altamente allusiva: “se offri al mare una canna priva d’amo, prenderai solo acqua”, cioè “se non farai generose offerte di denaro, sprecherai il tuo tempo”. Non c’è alcun doppio senso osceno in quest’espressione, come qualcuno ha invece ipotizzato.

*οὐδὲ γὰρ αἰδῶς / οὐδ’ ἔλεος*: il *puer* avido non mostra pudore nel pretendere denaro per le sue prestazioni e non prova affatto compassione per le sofferenze dell’*ἐραστής*.

**δαπάνω κόλλοπι:** κόλλοψ nel senso di *pathicus* costituisce un debito nei confronti della poesia comica, cfr. Eub. fr. 10 K.-A. τοῦτον καταλεπτέ' ἐστὶν ἐς τοὺς κόλλοπας τοὺς ἐκδρομάδας; Diphil. fr. 42, 22 K.-A. ἀφροδίσι' ὑπὸ κόλλοφι μακτροποῖς ποιῶν. La parola è un *hapax* omerico (*Od.* 21, 407). In Omero, Platone (*Rsp.* 531b) e Luciano (*DMar.* 1, 4) indica la chiavetta usata per tendere le corde della lira, chiamata anche πασσαλίκιος, στρόβιλος. Esichio, citato da Page, e altri lessicografi, spiegano che il termine indica anche un giovane duro che ha passato la sua giovinezza e lo fanno derivare da “pelle dura”, cfr. Hsch. s.v. κόλλοπες· οἱ κόλλαβοι, περὶ οὗς αἱ χορδαί· τὸ γὰρ νωτιαῖον τὸ τραχηλιαῖον τοῦ βοός, κόλλοψ, διὰ τὸ εἰς κόλλαν εὐθετεῖν. καὶ τοὺς κυληροὺς δὲ καὶ παρηβηκότας παῖδας ἐντεῦθεν κόλλοπάς φασιν. Cfr. anche Aristoph. Byz. *apud* Eustat. fr. 36 ἐν δὲ τοῖς τοῦ γραμματικοῦ Ἀριστοφάνους φέρεται ταῦτα· κόλλοπα τὸ παχὺ δέρμα φασὶ λέγεσθαι καὶ τὸν τῶν ὀργάνων κόλλαβον κ.τ.λ. Tuttavia non esiste alcun passo in cui il termine abbia il significato di “pelle dura”: E. Poehlmann e E. Tichy (*Zur Herkunft und Bedeutung von κόλλοψ*, “Serta Indogermanica. Festschrift für Günther Neumann, herausgegeben von Johannes Tischler”, Innsbruck 1982, 287-315) hanno ipotizzato che le parole παχὺ δέρμα conservate da Eustazio siano il fraintendimento di un epitomatore per “persona coriacea, insensibile, dura”, sebbene non sia scontato che un individuo siffatto equivalga a un *pathicus*. In realtà il significato di “pelle dura” non era riportato da Aristofane, ma da altri (φασί): il fatto che il termine fosse oggetto di discussione tra i grammatici è una prova della sua difficoltà. In ogni modo, se è certo che κόλλοψ in età ellenistica era un termine popolare per designare spregiativamente un effeminato che si prostituisce (Aristoph. Byz.: τὸν περιτρέχοντα καὶ -ταιροῦντα), è ignoto come arrivò ad acquisire tale significato. Certamente Dioscoride, da bravo *poeta doctus*, riprende questo termine dai testi comici studiati, sfruttandone il significato erotico; cfr. anche Σ *ad* Ar. *Nu.* 347 κολλοποδιώκτας ἐκάλουν τοὺς τὰς ἀπηγριωμένας πράξεις ποιοῦντας, τοὺς παιδεραστὰς. Il termine abbassa notevolmente il tono solenne dei versi precedenti e costituisce un gioco del poeta. Slater propone due diverse possibili spiegazioni: 1) κόλλοψ veniva confuso con κόλλαβος ed equiparato a esso nel greco di età ellenistica, e lo stesso avveniva a κόλλαβος con κόλλυβος. Potrebbe allora esserci un gioco su

κόλλοψ/κόλλαβος, cinedo, e κόλλυβος, un termine che designava, come κόλλαβος, un pasticcio e una piccola moneta, e veniva usato metaforicamente per indicare una cosa di poco valore. Un personaggio in Eup. *fr.* 247 K.-A. si vanta di poter prendere una donna, un ragazzo o un vecchio per la notte per un κόλλυβος. L'espressione δάπανος κόλλοψ potrebbe dunque essere un ossimoro. Una simile confusione di denaro e musica in una scena di bordello si trova in Diphil. *fr.* 42, 21-22 K.-A., dove un ricco mercante, di ritorno da un viaggio vantaggioso, si vanta del profitto ottenuto e lo spende in un bordello: λαλῶν τὰ ναῦλα καὶ δάνει' ἐρυγγάνων, / ἀφροδίτῃ ὑπὸ κόλλοψι μακτροποῖς ποιῶν: “the situation is not far different from Dioscurides, and ‘celebrating Aphrodisia’ to the accompaniment of money-grubbing screws’ establishes a connection with the talk of profits that precedes, since μακτροί are financial officials, even if the word μακτροπός means ‘pimp’ or ‘procuress’ at Athens; and on the other hand ὑπὸ + dative along with κόλλοψ = ‘lyre peg’ suggests music” (Slater, *Hooking cit.*, 508); 2) la chiavetta della lira, essendo equivalente al πάσσαλος, apparteneva alla medesima categoria del κόραξ, una parola che denota un uncino o la chiave di casa (Posidipp. *fr.* 8 K.-A.): κόλλοψ, infatti, è glossato con πάσσαλος in altri *scholia* ed Erone ci dice che κόραξ significava κατακλείς. Il gioco annunciato al v. 2 continuerebbe dunque alla fine del componimento.

Ῥιπίδα τὴν μαλακοῖσιν ἀεὶ πρηεῖαν ἀήταις  
 Παρμενὶς ἡδίστη θῆκε παρ' Οὐρανίῃ,  
 ἐξ εὐνῆς δεκάτευμα· τὸ δ' ἡελίου βαρὺ θάλπος  
 ἢ 'ταίρῃ μαλακοῖς ἐκτρέπεται Ζεφύροισι.

“Un ventaglio, sempre benigno con i suoi teneri soffi,  
 la dolcissima Parmenide ha dedicato a Urania  
 come decima del suo letto; il molesto calore del sole  
 l'etera lo respinge con il dolce Zefiro”.

Dedica di un ventaglio, che costituisce parte dei guadagni di un'etera, ad Afrodite Urania. Cfr. Antip. Sid. *AP* 6, 206 (= *HE* 6), 5 e, soprattutto, Arch. *AP* 6, 207 (= *GP* 9), 3-4 ξανθὰ δ' Ἀντίκλεια νόθον κεύθουσεν ἄνθημα / ῥιπίδα, τὰν μαλερὸν θάλπος ἀμυνομένην. Le dediche delle etere sono ricorrenti nell'*Antologia*, cfr. Philet. *AP* 6, 210 (= *HE* 1), Leon. Tar. *AP* 6, 211 (= *HE* 2), Call. *AP* 13, 24 (= *HE* 20). F. Jacobs (13.887 “etiam ad Arsinoen, sub Veneris Zephyritidis nomine cultam videtur respicere”) suppose che si trattasse di un'offerta fatta ad Afrodite nel tempio di Afrodite-Arsinoe-Zephiritis sul promontorio Zefirio, tra Alessandria e Canopo, cfr. Str. 17, 16, 18 ὁ ἐξῆς ἐπὶ τὸν Κάνωβον πλοῦς ἐστὶ παράλληλος τῇ παραλίᾳ τῇ ἀπὸ Φάρου

---

*AP* 6, 290 = *HE* 14 = 14 Galán Vioque

P pp.196 (v. 1) – 197 (vv. 2-4). Caret Pl

l habet *Suda* s.v. ῥιπῆς

Διοσκορίδου P

**1** ἀεὶ C : ἀεῖ P **2** ἡδίστη P Waltz : ἡδίστη Salmasius edd. fere omnes • θῆκε Ap.G. : θῆθε P : θῆθε C • παρ' Οὐρανίῃ Brunck Jacobs : παροῦρανίῃ P : παρ' Ἀρσινόῃ Hecker **3** ἐξ εὐνῆς P : ἐξ εὐχῆς Reiske • δεκάτευμα C : δέ κάτευμα P : δεκάτευμ' ἢ Hermann **4** ἢ 'ταίρῃ Ap.B. Brunck Beckby Waltz : ἢ ταιρ P : ἢδ' αἰεὶ Jacobs<sup>2</sup> : ἢ δαίμων Jacobs<sup>1</sup> Dübner Veniero Paton : ἢ δ' ἄρα οἱ Hermann : ἢδ' ἀήρ Lumb : θῆταίρῃ Meineke : τοῖς ταύτης Reiske : ἢ πτερύγῃ Stadtmüller • μαλακοῖς P : λιαροῖς Stadtmüller in app. crit. • ἐκτρέπεται Salmasius Brunck edd. fere omnes : ἐκτρέπεται P : ἐκτρέπεται Boissonade

μέχρι τοῦ Κανωβικοῦ στόματος· στενή γάρ τις ταινία μεταξὺ διήκει τοῦ τε πελάγους καὶ τῆς διώρυγος, ἐν ᾗ ἔστιν ... τὸ Ζεφύριον, ἄκρα ναΐσκον ἔχουσα Ἀρσινόης Ἀφροδίτης. Questo tempio è commemorato in quattro epigrammi, Posidipp. *HE* 12 e 13, Hedyl. *HE* 4 e Call. *HE* 14. Cfr. anche Webster 1964, 52-54 e Veniero 1905, 121 *ad loc.*: “La dea (Venere Urania) cui dedica Parmeno il suo ventaglio è quella stessa Arsinoe Venere, moglie del Filadelfo, che secondo l’ep. di Posidippo, riferito da Ateneo VII p. 318, “ἀνακοιρανέουσιν ἐπὶ Ζεφυρηίδος ἀκτῆς -πρῶτος ὁ ναύαρχος θήκατο Καλλικράτης” e che fin d’allora ebbe il soprannome di Zefiritide”. Su questi epigrammi cfr. E. Lelli, *Arsinoe in Callimaco e nelle testimonianze letterarie alessandrine (Teocrito, Posidippo, Sotade e altro)*, “ARF” 4, 2005, 5-29: 17-19; A. Ambühl, *Tell, All ye Singers, my Fame. Kings, Queens and Nobility in Epigram*, in Bing-Bruss 2007, 275-294: 279-284.

### Commento

Ῥιπίδα τὴν μαλακοῖσιν ἀεὶ προηῖαν ἀήταις: doppio iperbato a incastro, una soluzione cui Dioscoride ricorre di frequente (cfr. Di Castri 1997, 71). Con questo espediente retorico i diversi elementi vengono alternati e talvolta, come in questo caso, la disposizione di aggettivi e sostantivi può avere un andamento chiastico. La stessa disposizione è adottata in Diosc. *AP* 6, 126, 6 τριχοῖς τὸν ταχὺν ἄνδρα ποσίν.

παρ’ Οὐρανίη: Οὐρανίη è uno degli epiteti di Afrodite, così chiamata in virtù della sua discendenza da Urano (cfr. Hes. *Th.* 176-200), per distinguerla da Ἀφροδίτη Πάνδημος, cioè “popolare”, denominazione con la quale viene definita la dea dell’amore volgare opposto a quello celestiale proprio della Ἀφροδίτη Οὐρανία, cfr. X. *Smp.* 8, 9 εἰ μὲν οὖν μία ἔστιν Ἀφροδίτη ἢ διτταί, Οὐρανία τε καὶ Πάνδημος, οὐκ οἶδα· καὶ γὰρ Ζεὺς ὁ αὐτὸς δοκῶν εἶναι πολλὰς ἐπωνυμίας ἔχει· ὅτι γε μέντοι χωρὶς -κατέρω βωμοί τέ εἰσι καὶ νεῶ καὶ θυσίαι τῇ μὲν Πανδήμῳ ῥαδιουργότεραι, τῇ δὲ Οὐρανίᾳ ἀγρότεραι, οἶδα; εἰκάσαις δ’ ἂν καὶ τοὺς ἔρωτας τὴν μὲν Πάνδημον τῶν κομμάτων ἐπιπέμπειν, τὴν δ’ Οὐρανίαν τῆς ψυχῆς τε καὶ τῆς φιλίας καὶ τῶν καλῶν ἔργων; Pl. *Smp.* 181d ἡ μὲν γέ που πρεσβύτερα καὶ ἀμήτωρ Οὐρανοῦ θυγάτηρ, ἣν δὲ καὶ Οὐρανίαν

ἐπονομάζομεν· ἡ δὲ νεωτέρα Διός καὶ Διώνης, ἣν δὲ Πάνδημον καλοῦμεν. Questa divinità presiedeva al matrimonio (in Arch. AP 6, 207 al v. 9 è definita γαμοστόλος) ed era protettrice della famiglia e delle virtù domestiche. Si potrebbe pensare che l'etera voglia abbandonare la sua professione per sposarsi e formare una famiglia.

ἐξ εὐνῆς δεκάτευμα: è un motivo ricorrente quello delle etere che dedicano a una divinità alcuni dei benefici ottenuti attraverso l'esercizio della loro professione, cfr., e.g., Luc. AP 6, 17, 1-4 αἱ τρισαί τοι ταῦτα τὰ παίγνια θῆκαν -ταῖραι, / Κόπρι μάκαιρ', ἄλλης ἄλλη ἀπ' ἐργασίας· / ὣν ἀπὸ μὲν πυγῆς Εὐφρῶ τάδε, ταῦτα δὲ Κλειῶ / ὥς θέμις, ἡ τριτάτη δ' Ἀτθίς ἀπ' οὐρανίων.

†ἡ ταῖρα: come osserva Gow, “corruption in the last couplet obscures the point of the epigram” (Gow-Page 1965, II, 245). Meineke, considerando θάλλπος il soggetto della frase, corresse in θῆταίρη, mentre Reiske in τοῖς ταύτης. Jacobs, invece, prendendo θάλλπος per un accusativo, propose ἡ δαίμων e ἡδ' αἰεί e la seconda soluzione, secondo Gow, sarebbe la migliore, a patto di considerare ἡδε come riferito alla dea e non, come fa Jacobs, al ventaglio (Gow-Page 1965, II, 245). Ho accolto nel testo la correzione di Bouhier ἡ ᾽ταίρη, che è certamente la più plausibile a livello paleografico, anche se genera una difficoltà: come potrebbe la donna respingere il calore ora che non ha più il suo ventaglio? Secondo Harvey, il termine non si riferirebbe a Parmenide, ma ad Afrodite, che possedeva anche l'epiteto di -ταῖρα: “the reader is at first taken aback to see that Parmenis has dared to offer her fan to Aphrodite Οὐρανία, but the girl's ‘effronterie’ [...] is explained by the point: Aphrodite was not only Οὐρανία, but also Ἑταῖρα, and it is in this latter capacity that the goddess can well receive an offering from a mortal *colleague*” (Harvey 1974, 372).

L'ultimo verso è costruito in modo parallelo al primo e la ricorrenza in entrambi dell'aggettivo μαλακός (τὴν μαλακοῖσιν ἀεὶ πρηεῖαν ἀήταις - μαλακοῖς ἐκτρέπεται Ζεφύροις) farebbe pensare che in tutti e due i casi si alluda all'aria sollevata dalla ῥίπης. Occorre tuttavia riconoscere che, interpretando l'espressione

μαλακοῖς ... Ζεφύροις in senso letterale, sarebbe più agevole accettare la correzione ἡ  
 ’ταίρη: come ricompensa per la donazione del ventaglio, Afrodite Zefiritide si  
 prodigherebbe per alleviare all’etera il fastidio della calura opprimente, inviandole  
 dolci brezze.

## 15

Σᾶμα τόδ’ οὐχὶ μάταιον ἐπ’ ἀσπίδι παῖς ὁ Πολύττου

Ἵλλος ἀπὸ Κρήτας θοῦρος ἀνὴρ ἔθετο,

Γοργόνα τὰν λιθοεργὸν ὁμοῦ καὶ τριπλόα γούνα

γρᾶψάμενος· δῆοις τοῦτο δ’ ἔοικε λέγειν·

“ἀσπίδος ὧ κατ’ ἐμᾶς πάλλων δόρυ, μὴ κατίδης με

ἢ φεῦγε τριεσοῖς τὸν ταχὺν ἄνδρα ποσίν”.

“Questo disegno non invano lo ha posto sullo scudo il figlio di Politta,

---

AP 6, 126 = HE 15 = 15 Galán Vioque

P pp. 164 (vv. 1-5) – 165 (v. 6) (post sex linearum spatium velut omisso ep.) . Caret Pl

2 habet Suda s.v. θοῦρον

4 γρᾶψάμενος δῆεις habet Suda s.v. δῆεις

ἀνάθημα Διοσκορίδου P

1 Σᾶμα τόδ’ Ap.G Ap.R Meineke edd. fere omnes : Σᾶμά τοι P Brunck Jacobs Stadtmüller • Πολύττου  
 P Jacobs Meineke : Πολύγνου Ap.L. Reiske Brunck : Πολίτου Salmasius : Πολύλλου Lobeck  
 Stadtmüller 2 Ἵλλος Heyne : ἄλλος P Suda Brunck Jacobs in textu (forte Ἵλλος aut Γάλλος in adnot.)  
 Hecker<sup>1</sup> Dübner : Γάλλος Tyrwhitt : Δᾶλλος Boissonade : Θάλλος aut Ἵλλος Meineke (Θάλλος Hecker<sup>2</sup>) :  
 Λᾶος Unger • Κρήτας C : Κρητας P : Κράτας Suda 3 γούνα P : γυῖα Brunck 4 δῆοις Tyrwhitt Jacobs in  
 adnot. edd. fere omnes : δῆεις P Suda Heyne Brunck Jacobs Stadtmüller : δῆεις; Reiske Meineke :  
 δῖεις Stadtmüller in app. crit. Veniero in adnot. : ζητεῖς Dübner : Δείους Lumb : δῶοις Page in app. crit.  
 • ἔοικε P : ἔθηκε Hecker 5 ὧ C : ῥ P • κατίδης P : κατ’ ἰδης C 6 ἢ P Gow : ἦ Brunck edd. fere omnes :  
 καὶ Hecker Dübner Page • ποσίν P Jacobs edd. : ποσί Brunck

Illo di Creta, uomo bellicoso,

avendo inciso la Gorgone che trasforma in pietra

e insieme tre ginocchia; questo sembra dire ai nemici:

“o tu che brandisci la lancia contro il mio scudo, non soffermarti a guardarmi:

fuggi dall'uomo veloce con triplice piede” ”.

L'epigramma è la descrizione di uno scudo; in età ellenistica, com'è noto, ἡ κρηναῖς è spesso protagonista delle composizioni poetiche, si tratti della descrizione di una vera e propria opera d'arte o di quella di un semplice oggetto di uso comune. Anche se non è detto in modo esplicito, il componimento riflette un'offerta, tanto che fu inserito nel sesto libro dell'*Antologia Palatina*: per l'offerta di uno scudo cfr. l'epigramma riportato da Paus. 10, 21, 5 (cfr. in particolare C. Bearzot, *L'epigramma come fonte storica in Pausania*, in L. Belloni et al., *Studia classica I. Tarditi oblata*, Milano 1995, vol. I, 695-710: 703-704 e C. Castelli, *Poeti ellenistici nella Periegesi di Pausania*, L. Belloni et al., *Studia classica cit.*, vol. I, 711-725): ἦρμαι δὴ ποθέουσα νέαν ἔτι Κυδίου ἥβην / ἀσπίς ἀριζήλου φωτός, ἄγαλμα Δί, / ἃς διὰ δὴ πρῶτας λαῖον τότε πῆχυν ἔτεινεν, / εὖτ' ἐπὶ τὸν Γαλάταν ἤκμασε θοῦρος Ἄρης.

### Commento

Σᾶμα τόδε: inizio tipico degli epigrammi, cfr., e.g., [Simon.] *AP* 7, 177, 1 Σᾶμα τόδε Σπίνθηρι πατῆρ ἐπέθηκε θανόντι; Gaet. *AP* 7, 71, 1 Σῆμα τόδ' Ἀρχιλόχου.

παῖς ὁ Πολύττου / Ὑλλος ἀπὸ Κρήτας: nessuno dei due nomi propri è documentato nelle iscrizioni cretesi. Πολύττας è testimoniato solo qui ed è stato oggetto di discussione, ma, come afferma Gow (Gow-Page 1965, II, 245), Πολύτας e Πολυττίς si trovano nelle iscrizioni (F. Bechtel, *Die historischen Personennamen des Griechischen bis zur Kaiserzeit*, Halle 1917, 379-380). Ὑλλος è correzione di Heyne



e deriva forse dal nome della tribù cretese dei Ὑλλεῖς (eponimo Ὑλλος), come succede con il nome proprio Ἑρταῖος derivato dagli Ἑρταῖοι (cfr. de Gregori 1901, 157 n. 2). L'equivalente latino *Hyllus* si trova in Marziale, sempre in contesti erotici (cfr. 2, 52; 2, 60; 4, 7; 9, 25).

**ἀπὸ Κρήτας**: è abituale negli epigrammi dedicatori l'indicazione del luogo d'origine dell'offerente insieme al suo nome. Galán Vioque 2001, 216, osserva che potrebbe trattarsi di un mercenario cretese e a questo proposito cita S. Yalichev, *Mercenaries of the Ancient World*, Londra 1997, 200: "Thus Cretans archers were regularly employed in practically all the armies of the Mediterranean world, with the exception of the Carthaginian army which placed greater reliance on Balearic slingers than archers for its missile troops. The Cretans and Neo-Cretans (newly enfranchised citizens drawn from the lower classes) were particularly active during the late third and throughout the second century BC both as mercenary and pirates. They became the most prominent of Hellenic mercenaries and were employed in relatively large numbers".

**θοῦρος ἀνὴρ**: θοῦρος è un epiteto poetico omerico, assente nell'*Odissea*, proprio del dio Ares, cfr. *Il.* 5, 30, 35, 355, 454; 15, 127. È usato in riferimento al mostro Tifone in *A. Pr.* 356.

**Γοργόνα τὰν λιθοεργὸν**: la decorazione degli scudi con la testa della Gorgone, con il suo potere apotropaico, è tradizionale; cfr. *Il.* 11, 32-40, un passo che potrebbe aver ispirato Dioscoride: ἄν δ' ἔλκετ' ἀμφιβρότην πολυδαίδαλον ἀσπίδα θοῦριν / καλὴν, ἥν πέρι μὲν κύκλοι δέκκα χάλκεοι ἦσαν / ἐν δέ οἱ ὀμφαλοὶ ἦσαν εἰκαστοὶ κακσιτέροιο / λευκοί, ἐν δὲ μέσοισιν ἔην μέλανος κυάνοιο. τῇ δ' ἐπὶ μὲν Γοργῶ βλοσυρῶπις ἔστεφάνωτο / δεινὸν δερκομένη, περὶ δὲ Δεῖμός τε φόβος τε. / τῆς δ' ἔξ ἀργύρεος τελαμὼν ἦν· αὐτᾶρ ἐπ' αὐτοῦ / κυάνεος ἐλέλικτο δράκων, κεφαλαὶ δὲ οἱ ἦσαν / τρεῖς ἀμφικτρεφές ἐνὸς ἀρχένοιο ἐκπεφυυῖαι. **Λιθοεργός** è un *hapax* coniato dal poeta. Per altri composti con λίθος in riferimento alla Gorgone cfr. Antiph. *AP* 16, 147, 3 ἃ προτομὰ Γοργοῦς λιθοδεργέος; Opp. *C.* 3, 222 οὐχὶ μέτωπον ἄθρεις λιθοεργέος ἄγχι Μεδοῦσης.

τριπλόα γούνα: è una decorazione tipica di scudi e monete, soprattutto in Sicilia, dove è testimoniata nelle monete, cfr. B. V. Head, *Historia nummorum. A manual of Greek numismatic*, Oxford 1911, 180, 181 e R. R. Holloway, *The Archeology of Ancient Sicily*, Londra 1991 [= 2000], 138, figura 185. È testimoniata anche in una moneta di Egina (cfr. B. V. Head, *Historia cit.*, 397) e in una di Fliunte (B. V. Head, *Historia cit.*, 408). Per l'unione dei due simboli cfr. B. V. Head, *Historia cit.*, 148 (moneta di Iaetia, datata intorno al 241 a.C. e descritta così: “triskeles, in centre of which Gorgoneion”) e 163 (moneta di Panormo, datata intorno al 254 a.C. e descritta così: “triskeles with gorgoneion in centre”). Per il significato di questo simbolo cfr. G. Jobes, *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols*, New York 1962, 1599 s.v. Triskelio (Triscele): “Typifies the whirling sun. Symbolizes energy, motion, victory. A lucky talisman. Variant of the swastika”.

πάλλων δόρυ: *iunctura omerica*, cfr. *Il.* 3, 18-19 δοῦρε δύω ... πάλλων.

μὴ κατίδης με / ἤ φεῦγε: la frase non è chiara. Come osserva Gow (Gow-Page 1965, II, 246), si potrebbe dare a ἤ o ἤ (che sembra essere l'accento di P) un valore esclamativo, come in *Ar. Nu.* 105 ἤ ἤ ciώπα, o avverbiale, come in *Il.* 1, 211 ἀλλ' ἤ τοι ἔπεσιν μὲ ὀνειδίδων, “but a single ἤ with an imperative does not seem to occur, and we do not know ἤ with an imper. except in the instance above”. Hecker corresse in καί, accolto da Dübner, Paton, Pontani e Conca.

τρεῖς τοὺς τὸν ταχὺν ἔνδρα ποσσίν: Waltz traduce “fuis à triples jambes” e così anche Paton (“fly with three legs from the swift-footed man”). Gow, invece, più correttamente, ritiene che il dativo si riferisca a ταχύς: Illo sarebbe veloce proprio in virtù delle sue tre gambe.

Σάρδις Περσινόνεντος ἀπὸ Φρυγὸς ἤθελ' ἰκέσθαι,  
 ἔκφρων μαινομένην δοὺς ἀνέμοισι τρίχα,  
 ἀγνὸς Ἄτυς Κυβέλης θαλαμηπόλος· ἄγρια δ' αὐτοῦ  
 ἐψύχθη χαλεπῆς πνεύματα θευφορίας  
 ἐσπέριον κτείχοντος ἀνὰ κνέφας, εἰς δὲ κιάταντες  
 ἄντρον ἔδου νεύσας βαιὸν ἄπωθεν ὁδοῦ.  
 τοῦ δὲ λέων ὥρουμε κατὰ κτίβον, ἀνδράσι δεῖμα  
 θαρσαλέοις Γάλλω δ' οὐδ' ὀνομαστὸν ἄχος,  
 δς τότε ἄναυδος ἔμεινε δέους ὑπο καί τινος αὔρη  
 δαίμονος ἐς τὸ -ὄν τύμπανον ἦκε χέρας,  
 οἷ βαρὺ μυκήσαντος ὁ θαρσαλεώτερος ἄλλων  
 τετραπόδων ἐλάφων ἔδραμεν ὀξύτερον,  
 τὸν βαρὺν οὐ μείνας ἀκοαῖς φόφον. ἐκ δ' ἐβόησεν,  
 'Μῆτερ, Σαγγαρίου χεῖλεσι παρ ποταμοῦ  
 ἰρὴν σοὶ θαλάμην ζωάγρια καὶ λαλάγημα  
 τοῦτο τὸ θηρὶ φυγῆς αἴτιον ἀντίθεμαι'.

---

AP 6, 220 = HE 16 = 16 Galán Vioque

P pp. 181 (vv. 1-12) – 182 (vv. 13-16). Caret Pl

3-4 ἄγρια / ... θευφορίας habet Suda s.v. ἐψύχθη et θευφορία

7-8 habet Suda s.v. ὀνομαστός

“Voleva andare a Sardi da Pessinunte di Frigia,  
 fuori di sé, offrendo al vento i capelli scompigliati,  
 il casto Ati, ministro di Cibele. Ma la selvaggia  
 ispirazione della sua impetuosa ebbrezza divina si raffreddò,  
 mentre procedeva nel buio della sera; in un antro  
 scosceso penetrò, deviando un poco dalla via.  
 Sulle sue orme si avventò un leone, terrore per gli uomini

---

9-10 καί ... / ... χέρας habet *Suda* s.v. τύμπανον

11-12 habet *Suda* s.v. μυκήσαντος

15-16 habet *Suda* s.v. θαλάμη et s.v. λαλάγημα (omisso τοῦτο τὸ θηρὶ φυγῆς αἴτιον)

Διοσκορίδου P

εἰς τὸ αὐτό [ἀνάθημα ἐπὶ Γάλλῳ λάτριδι τῆς Κυβέλης] P

**1** Πεσσινόνεντος Ap.G : πικσινόνεντος P • ἀπὸ Φρυγῶς P : ἀπ' ὀφρύος Dübner in adnot. **2** μαينوμένην P :  
 σειομένην Mähly : κυμαίνειν Hecker • τρίχα P : κόμην Reiske Brunck **3** Ἄτις C in margine : Ἄτις P **4**  
 ἐψύχθη P *Suda* : ἔσπευσθε Salmasius Brunck • πνεύματ' ὑπὸ θευφορίας Salmasius Brunck • αὐτοῦ P :  
 αὐτῷ Jacobs<sup>1</sup> **5** στείχοντος C : στείχοντας P **8** ἄχος P : ἔπος Dilthey : ἄχος Stadtmüller in app. crit. **9**  
 ἔμεινε C supra lineam : ἔμει P **10** τὸ -ὄν Salmasius Reiske Brunck Jacobs Dübner Galán Vioque : τὸν  
 -ὄν P *Suda* Gow Page : τὸν -ὄν C : τὸ κενὸν Jacobs in adnot. : βρόμιον F. G. Schmidt : τὸ νέον  
 Reitzenstein : ταναὸν Hecker : στονόεν Dilthey Stadtmüller Hepding Paton : τονόεν Sternbach Beckby  
 Waltz **12** ἐλάφων C : δ' ἐλάφων P **13** βαρὺν P (ex versu 11?) : βραχύ Unger : νέον Desrousseaux •  
 ἀκοαῖς Jacobs Gow : ἀκοῇ Salmasius (vel καναχῆς vel ἡχῆς) Jacobs in adnot. Page : ἀκοῆς P Brunck  
 Jacobs edd. fere omnes : ἀκοῆς Reiske Meineke : βοέης Dilthey : ἄοκνος aut ἰακῆς Stadtmüller in app.  
 crit. • post φόρον duos versos intercidisse putat Meineke • ἐκ δ' ἐβόησεν Meineke edd. fere omnes : ἐκ  
 δὲ βο...ῆς P Jacobs : ἐκ δὲ βοήσας Salmasius Brunck : ὅς δὲ αωθεῖς Brunck in adnot. : ὅς δ' ἐβόησεν  
 Jacobs in adnot. : ἐκ δ' ἔφαθ' ὠνήρ Stadtmüller : ἦκε δὲ φωνάς Lumb : ἐκ δὲ βόησεν Paton **14** Μητέρ  
 Salmasius : Μητέρα P Brunck Jacobs **15** ἱερὰν τοὶ θαλάμην P Jacobs Brunck : ἱερὰ τοὶ παλάμης Ap.G.  
 Ap. R. Salmasius **16** θηρὶ φυγῆς Reiske et Toup : θηροφυγῆς P : θηρίον φυγῆς *Suda* • ἀντίθεμαι P *Suda* :  
 ἀντίθεται Brunck in adnot.

coraggiosi e per un Gallo fonte di indicibile angoscia;  
 allora quello rimase muto in preda al terrore e per l'impulso  
 di un dio mosse le mani sul suo tamburo;  
 mentre quello muggiva cupamente, la più coraggiosa di tutte  
 le belve scappò più veloce dei cervi,  
 non sopportando di ascoltare il cupo rimbombo; l'altro gridò:  
 "Madre, presso le rive del fiume Sangario  
 una cappella a te sacra, ringraziamento per la salvezza, e questo strumento sonoro  
 che causò la fuga della belva, io ti dedico".

L'epigramma è probabilmente il modello dei tre che lo precedono dedicati allo stesso argomento (così Gow-Page 1965, II, 246, sulla scia di Wilamowitz-Moellendorff 1924, II, 292), e precisamente [Simon.] *AP* 6, 217; Alc. *AP* 6, 218 = *HE* 21, Antip. *AP* 6, 219 = *HE* 64; su questi epigrammi cfr. C. Bonsignore, *MHTPOΣ AITYPTHΣ: sguardo greco e realtà orientale in un epigramma di Alceo di Messene* (A.P. 6.218 = 21 G.-P), "ARF" 15, 2013, 67-90: 68-74.

Rispetto a tali componimenti Dioscoride fornisce informazioni più dettagliate, menzionando la località in cui si svolge la vicenda, la strada tra Pessinunte e Sardi (Alceo colloca l'episodio sull'Ida, gli altri, invece, in una caverna), e il nome del personaggio, Ati. Secondo Gow 1960, 92-93 (= Gow-Page 1965, II, 246), la precisione geografica di Dioscoride suggerisce che per l'ambientazione della storia egli abbia attinto a un preciso racconto fornito da Ermesianatte (*CA* 8, *ap.* Paus. 7, 17, 9) secondo cui Atti era il figlio di un frigio di nome Calaus (Burkert 1979 suggerisce che il nome evochi *gallos*, il gallo), nato impotente (οὐ τεκνοποιός; anche Dioscoride dice che era ἀγρός e non evirato), il quale, quando crebbe, se ne andò in Lidia e Λυδοῖς ὄργια ἐτέλει Μητροός, ἐς τοσοῦτο ἤκων παρ'αὐτοῖς τιμῆς ὥς Δία αὐτῇ

νεμεσῆσαντα ὅν ἐπὶ τὰ ἔργα ἐπιπέμψαι τῶν Λυδῶν; il cinghiale uccise molti Lidi e lo stesso Attis e per questo motivo gli abitanti di Pessinunte non mangiano carne di cinghiale. Come osserva Gow 1960, 93, “the story is no more than outlined, but it is plain that Attis, whether godling or devotee, before setting out had been, like Atys in Dioscorides, in the service of Cybele at Pessinus, which was, as Cicero says, *sedes domiciliumque Matris Deorum* (Har. resp. 28). It is also plain, if I am right in connecting the two passages, why in the epigram Atys was going to Sardis. He was on an important missionary journey, and like the Galli in Polybius (21, 6, 7; 21, 37, 5), who were also on official business, should have been wearing τύποι and προσηθίδιον. I hope that the latter was a naïskos-pectoral known to Attys as his θαλάμη”.

Esistono diversi racconti del mito di Attis: Hepding distingue tra una versione “lidia” (Hdt. 1, 34-35; Hermesian. fr. 8 Powell = Paus. 7, 17, 9; Plu. Sert. 1, 4; Σ Nic. Al. 8), in cui Attis è ucciso da un cinghiale, e una “frigia” (Ov. Fasti 4, 223-244, Paus. 7, 17, 9-12; Arnob. Adv. nat. 5, 5-7), che termina con la castrazione e la morte (Hepding 1903, 98-122). Secondo Bremmer, invece, non esisterebbe alcuna versione ‘lidia’, perchè il racconto di Ermesianatte, che costituisce l’unica ragione per la quale Atys è associato con Attis, intendeva fornire una spiegazione eziologica del fatto che a Pessinunte non si mangiasse un certo tipo di carne e non certo dare indicazioni sulle tradizioni di culto frigie o lidie: “we therefore conclude that our Greek sources do not connect Attis with Lydia in the archaic and classical period” (Bremmer 2005, 30).

Dioscoride si dimostra ancora una volta un vero letterato alessandrino, pieno di curiosità erudite: il suo interesse per i culti frigii è provato anche dall’epigramma 35 (AP 9, 340). In questo periodo, d’altra parte, il culto di Cibeles conosce una grande fortuna: è nel 204 a. C. che, su impulso dei Libri Sibillini e dell’oracolo delfico, viene portata a Roma e collocata nel tempio della Vittoria sul Palatino la pietra aniconica della dea per garantire la vittoria su Annibale (cfr. Liv. 29, 11, 7; 14, 14).

Sul culto di Cibeles e Attis cfr. H. Hepding, *Attis seine Mythen und sein Kult*, Giessen 1903; M. J. Vermaseren, *Cybele and Attis. The Myth and the Cult*, Londra 1977; S. Fasce, *Attis e il culto metroaco a Roma*, Genova 1978; M. Carla Giammarco

Razzano, *I 'Galli di Cibeles' nel culto di età ellenistica*, "Miscellanea greca e romana" 8, 1982, 227-266; M. Jozef, E. N. Lane (a cura di), *Cybele, Attis and related cults: essays in memory of M. J. Vermaseren*, Leiden 1996; P. Borgeaud, *La Mère des Dieux. De Cybèle à la Vierge Marie*, Paris 1996 = *La Madre degli dei. Da Cibeles alla Vergine Maria*, trad.it. di G. Mongini, Brescia 2006; M. G. Lancellotti, *Attis, between Myth and History: King, Priest and God*, Leiden-Boston-Koln 2002; J. N. Bremmer, *Attis: a Greek God in Pessinous and Rome*, in Ruurd R. Nauta & A. Harder, *Catullus' Poem on Attis: Text and Contexts*, Leiden-Boston 2005, 25-64; J. Alvar, *Romanising Oriental Gods. Myth, Salvation and Ethics in the Cult of Cybele, Isis and Mithras*, Leiden-Boston 2008, 63-74; 165-177; 240-293.

### Commento

Σάρις Πεσσινόεντος ἀπὸ Φρυγῶς ἦτολ' ἰκέσθαι: Σάρις è la forma contratta dell'accusativo, che si trova, per esempio, in Hdt. 1, 15; 19; 27.

Πεσσινόεντος ἀπὸ Φρυγῶς: la città di Pessinunte, in Galazia, era legata al culto di Cibeles, tanto che uno degli appellativi della dea era semplicemente Πεσσινουντίς, cfr. Str. 10, 3, 12.

ἔκφρων μαινομένην δοὺς ἀνέμοις τρίχα: doppio iperbato a incastro, con un gioco fra aggettivo, sostantivo e participi.

ἔκφρων: "fuori di sé" si dice, con il significato di "invasato", dei poeti (Pl. *Io.* 534b κοῦφρον γὰρ χρῆμα ποιητῆς ἐστὶν καὶ πτηνὸν καὶ ἱερὸν, καὶ οὐ πρότερον οἷός τε ποιεῖν πρὶν ἂν ἔνθεός τε γένηται καὶ ἔκφρων καὶ ὁ νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῇ) e delle Baccanti (Luc. *Bacch.* 1 ἡ μὲν φάλαγξ αὐτῷ (Διονύσῳ) καὶ οἱ λόχοι γυναῖκες εἶεν ἔκφρονες καὶ μεμνηυῖαι, κιττῷ ἐστεμμέναι).

μαινομένην δοὺς ἀνέμοις τρίχα: cfr. Antip. *AP* 6, 219 (= *HE* 64), 2 λυκομανεῖς πλοκάμους. Agitare i capelli costituisce un gesto rituale tipico delle feste in onore di Cibeles e Dioniso, cfr. Call. *fr.* 193, 35-38 Pf. Κ[υβήβ]η τὴν κόμην ἀναρρίπτειν / ... ἢ

ποδῆρες ἔλκοντα / ᾠδω[ν]ιν αἰαῖ ... / ἠγλεμίζειν; Theoc. 15, 134. Cfr. anche Diosc. AP 9, 340 (= HE 35 = 38 Galán Vioque), 3 καλὴν ἀνελύσατο χαίταν; Rhian. AP 6, 173, 1-2 Ἀχρυλὶς ἡ Φρυγίη θαλαμηπόλος, ἡ περὶ πεύκας / πολλάκι τοὺς ἱεροὺς χευαμένη πλοκάμους; Thyill. AP 7, 223, 1-2 Ἡ κροτάλοις ὀρχηστρὶς Ἀρίστιον, ἡ περὶ πεύκας / καὶ Κυβέβη πλοκάμους ῥῖψαι ἐπισταμένη; Ov. Fast. 4, 457-458 *mentis inops rapitur, ut quas audire solemus Threicias fuis maenadas ire comiis*.

**ἀγνὸς ᾠατος:** ᾠατος è il nome di molti membri della famiglia reale lidia (Hdt. 1, 7; 34; 94; 7, 27; 74; Strab. 5, 219; 221); secondo Gow, non può essere casuale che il più conosciuto di essi, il figlio di Creso, fosse accidentalmente ucciso mentre dava la caccia a un cinghiale che stava devastando la Lidia, che il frigio Attis di Ermesianatte dovesse essere ucciso da un cinghiale e che l'Ati dioscorideo si trovasse in viaggio verso la Lidia. "The implications of these facts are obscure, but it looks as though someone wished to relate the Lydian house to the Phrygian cult at Pessinus" (Gow-Page 1965 II, 246-247).

Il dio frigio, compagno di Cibele e fondatore del suo culto, è chiamato ᾠαττης e ᾠατις e questo era anche il nome o il titolo di un alto dignitario del culto a Pessinunte (Plb. 21, 37, 5). Secondo Strabone (12, 567), i sacerdoti a Pessinunte τὸ παλαιὸν μὲν δυνάσται τινὲς ἦσαν e noi possediamo lettere scritte da Eumene II a un Attis nel 163 a.C. (Ditt. O.G.I.S. 315). Nel carme 63 di Catullo Attis non è né il dio né un importante funzionario, ma un novizio che prende il nome del dio che è il suo patrono così come i Βάκχοι da Βάκχος. "ᾠατος in Dioscorides is generally [...] equated with ᾠαττης, ᾠατις and might therefore be either godling or devotee" (Gow 1960, 92). Cfr. P. Borgeaud, *La Madre degli dei. Da Cibele alla Vergine Maria*, Brescia 2006, 62-63: "Attis nella documentazione di provenienza anatolica sia iconografica sia epigrafica non è conosciuto come personaggio oggetto di un culto prima dell'epoca imperiale romana. Nei suoi luoghi d'origine e fin da antica data, Attis, o piuttosto il nome "Attis", appare come la designazione di un tipo particolare di funzionario sacerdotale ricollegato alla Madre pur mantenendo peraltro, dopo le prime attestazioni della parola, lo statuto di nome proprio, un antroponimo tra altri e molto frequente".



È probabile che Dioscoride scelga di dare un nome proprio al suo Γάλλος e di descrivere con precisione il luogo dell'incontro con il leone perché intende ricollegarsi alle missioni ufficiali compiute dai sacerdoti di Cibebe di Pessinunte nella seconda metà del III secolo a. C.

Ἀγνός: qui l'aggettivo fa riferimento al fatto che i Galli, in conseguenza della scelta di evirarsi, praticano la castità. Può trattarsi di un eufemismo, così come sostiene Vezzali 1989, 97. Cfr. [Simon.] *AP* 6, 217, 9 ἡμιγύναικα θεῆς λάτριν; Alc. *AP* 6, 218, 1 Κειράμενος γονίμην τις ἄπο φλέβα Μητρὸς ἀγύρτης; Antip. Sid. *AP* 6, 219, 5 Ἰθρὺς ἀνήρ. Alcuni studiosi hanno rilevato delle analogie tra questo epigramma e Hor. c. 1, 22 (v. 3 ἀγνὸς Ἄττις - v. 1 *integer vitae scelerisque purus*; v. 6 βαῖον ἄπωθεν ὁδοῦ - v. 11 *ultra terminum*; vv. 5-6 εἰς ... κάταντες / ἄντρον - v. 9 *silva ... in Sabina*) e la corrispondenza tra λαλάγημα e *Lalagen*: su quest'ultimo aspetto vd. Bonanno 1978, 95: "L'eufonico hapax alessandrino – in istruttiva funzione metonimica, sostituendo l'altrove regolare τύμπανον, e in sintomatica posizione finale, costituendo l'explicit dell'ultimo esametro – ha invece fatalmente evocato al dotto poeta, già invaghito di precedenti ed utili spunti, il più che utile "soprannome" femminile, così ad hoc per la protagonista di turno, safficamente dolce loquentem. La filigrana dell'ode, regolare intreccio di reminiscenze classiche filtrate attraverso l'esperienza ellenistica, non ha forse finito di risolversi in tutta la sua complicata fattura". Cfr. anche Nisbet-Hubbard 1970 *ad loc.*: "To Horace it is not the eunuch gallus but the lover who is pure of heart; his weapon is not the tambourine but a simple love-song". Contrario all'idea di un'influenza di Dioscoride su Orazio è invece H. W. Prescott, *Horace's integer vitae*, "CPh" 20, 1925, 277.

Κυβέλης θαλαμηπόλος: cfr. Diosc. *AP* 9, 340 = *HE* 35, 4; Rhian. *AP* 6, 173 (= *HE* 7), 1 ἡ Φρυγίη θαλαμηπόλος detto di una sacerdotessa di Cibebe.

ἄγρια ... / χαλεπῆς πνεύματα θευφορίας: osserva Vezzali 1989, 100: "questa espressione costituisce una struttura notevole, con parallelismo di caso (nom. gen. / nom. gen.) e simmetria delle parti del discorso (agg. agg. / sost. sost.), omoteleuto alternato e rima interna del pentametro". Cfr. Cat. 63, 38-39 *abit in quiete molli*

*rabidus furor animi*. Πνεῦμα ha il significato di “ispirazione divina”, cfr. Pl. Ax. 370<sup>c</sup> εἰ μή τι θεῖον ... ἐνῆν πνεῦμα τῇ ψυχῇ; Plu. 2, 605<sup>a</sup> τὸ δ’ ἱερὸν καὶ δαιμόνιον ἐν μουσαῖς πνεῦμα. Θεοφορίη significa “possessione”, cfr. A. Ag. 1140 (il coro a Cassandra) φρενομανῆς τις εἴ θεοφόρητος.

ἐψόχθῃ: cfr. Rhian. AP 6, 173 (= HE 7), 6 θερμὸν ἐπεὶ λύσσης ὧδ’ ἀνέπαυσε πόδα; A. Prom. 878 ὑπό μ’ αὖ σφάκελος καὶ φρενοπληγεῖς / μανίαι θάλπουσι.

τοῦ δὲ λέων ὥρουμε κατὰ τῖβον: il leone è l’animale sacro a Cibebe e non è casuale che intervenga proprio quando l’ispirazione di Ati sembra essersi raffreddata: il suo assalto riporterà il sacerdote allo stato di estasi, spingendolo a suonare il tamburo.

ἀνδράσι δεῖμα / θαρσαλέοις Γάλλῳ δ’οὐδ’ ὀνομαστὸν ἄχος: c’è una forte opposizione tra gli uomini coraggiosi e il Gallo. Secondo Lancellotti 2002, 66, nel racconto di Dioscoride “it is possible to trace ... aspects of the dialectic between monarchy and priesthood that has emerged as a specific feature of the revision of Attis carried out in Pessinous around 4<sup>th</sup>-3<sup>rd</sup> centuries BCE”. Nella versione della vicenda fornita dall’epigrammista emergerebbe la dimensione anti-reale di Ati: mentre nel racconto di Ermesianatte vi sarebbe una contraddizione tra la sua natura di sacerdote e la partecipazione alla caccia al cinghiale, in Dioscoride “Atys is fully a priest and is now in total opposition to the royal and princely domain” (Lancellotti 2002, 67): in particolare, ai vv. 7-8 (ἀνδράσι δεῖμα / θαρσαλέοις Γάλλῳ δ’οὐδ’ ὀνομαστὸν ἄχος) sarebbe espressa la contrapposizione tra gli uomini coraggiosi/re (o principi) e i sacerdoti della Grande Madre. Nella versione di Ermesianatte il sacerdote Ati, che sceglie di cacciare e dunque segue un costume reale, è destinato a fallire e infatti muore, mentre nell’epigramma di Dioscoride il sacerdote che sceglie il corretto modo di ‘cacciare’ l’animale, cioè usando i suoi strumenti, come il tamburo, è coronato da successo. “This therefore supports that subtle dialectic that we found in the foundation myth of the theocracy of Pessinous: the supremacy of the priestly caste is based not simply on the negation of royalty but rather on the proposal of an “overturned model” that it absorbs and transforms. Atys the priest is not merely a non-king but an anti-king” (Lancellotti 2002, 67). Più semplicemente, sarà il caso di

osservare che è naturale che il leone, animale sacro a Cibebe, susciti particolare terrore in un suo sacerdote o devoto, soprattutto nel momento in cui il suo entusiasmo sembra essere scemato.

**Γάλλω:** Γάλλος è il nome dei sacerdoti di Cibebe. È testimoniato per la prima volta in un motto di spirito del filosofo Arcesilao di Pitane riportato da Diogene Laerzio (4, 43, 2) πρὸς τὸν πυθόμενον διὰ τί ἐκ μὲν τῶν ἄλλων μεταβαίνουσιν εἰς τὴν Ἐπικούρειον, ἐκ δὲ τῶν Ἐπικουρείων οὐδέποτε, ἔφη, “ἐκ μὲν γὰρ ἀνδρῶν γάλλοι γίνονται, ἐκ δὲ γάλλων ἄνδρες οὐ γίνονται”; il termine compare anche, al femminile, in un frammento in galliambi attribuito da Wilamowitz a Callimaco (*Die Galliamben des Kallimachos und Catullus*, “Hermes” 14, 1879, 194-201 = *Kleine Schriften*, II, Berlin 1971<sup>2</sup>, 1-8), *fr. 761 inc. auct.* Pf. γάλλαι μητρὸς ὀρεῖης φιλόθυρκοι δρομάδες, αἷς ἔντεα παταγεῖται καὶ χάλκεα κρόταλα; cfr. Cat. 63, 12 *agite ite ad alta, Gallae, Cybeles nemora simul* (sull’attribuzione a Callimaco cfr. A. Dale, *Galliambics by Callimachus*, “CQ” 57, 2007, 775-81); cfr. E. N. Lane, *The Name of Cybele’s Priests the “Galloi”*, in M. Jozef, E. N. Lane (edd.), *Cybele, Attis and related cults: essays in memory of M. J. Vermaseren*, Leiden 1996, 117-133; J. Alvar, *Romanising cit.*, 251-253. Osserva Gow: “in Catullus too the lion does not appear until Attis has lost his enthusiasm” (Gow-Page 1965, II, 248).

ἐς τὸ πῶν τύμπανον ἤκε χέρας: ἔημι con il significato di “gettare”, “lanciare” si usa abitualmente con armi o con valore assoluto; qui, come osserva Galán Vioque, serve a enfatizzare la violenza con cui Ati getta la mano sul tamburo.

ἰρὴν σοὶ θαλάμην ζωάγρια καὶ λαλάγημα / τοῦτο τὸ θηρὶ φυγῆς αἴτιον ἀντίθεμαι: il significato di θαλάμη in questo passo è controverso. Il termine è usato per indicare i santuari di Cibebe (cfr. Nic. *Al.* 7-8 (parlando di Cizico) ἤχί τε Ῥείης / Λοβρίνης θαλάμαι καὶ ἐργαστήριον Ἄττεω, dove lo scoliasta glossa così θαλάμαι: τόποι ἱεροὶ ὑπόγειοι ἀνακείμεμοι τῇ Ῥέῃ ὅπου ἐκτεμνόμενοι τὰ αἰδοῖα κατετίθεντο οἱ τῷ Ἄττει καὶ τῇ Ῥέῃ λατρεύοντες), cfr. Gow-Page 1965, II, 247: “The cult was particularly associated

with mountains and cave (see *RE* 11. 2263) and it seems that θαλάμη was the name sometimes at any rate given to caves consecrated to Cybele”.

In [Simon.] *AP* 6, 217 il Gallo dedica a Rea ἐνδυτὰ καὶ ξανθοὺς πλοκάμους, in Dioscoride una θαλάμην e il tamburo: Gow osserva che la connessione di un tamburo e di un santuario che ancora non esiste è difficile da accettare; Waltz traduce ἀντίθεμαι con “je fais vœu de te consacrer”, mentre Paton, avvertendo questa difficoltà, scrive “I dedicate to thee... my holy *thalame*” e aggiunge in una nota “these were receptacles in which the organs of these castrated priests were deposited” (W. R. Paton, *The Greek Anthology* I, London-Cambridge 1953, 415), basandosi probabilmente sullo scolio a Nicandro summenzionato. Tuttavia in Nicandro le θαλάμαι sono dei luoghi, e non dei contenitori, e inoltre “these relics were presumably dedicated to the goddess by the act of castration, and they seem usually to have been buried (*schol.* Nic. *Al.* 8, Arnob. 5, 14)” (*HE*, II, 248).

Gow osserva che nella frase ἱερὴν τοὶ θαλάμην ... καὶ λαλάγημα / τοῦτο ... ἀντίθεμαι il dimostrativo può essere riferito a entrambi i nomi e ἱερὴν può essere prolettico, quindi si potrebbe tradurre “I dedicate this cave to be sacred to you”. Tuttavia lo studioso suggerisce un’altra soluzione, e cioè che θαλάμη denoti uno degli ἐνδυτὰ indossati dai Galli (Gow 1960, 90-91; Gow-Page 1965, II, 248), e precisamente un ναΐκιος, “shaped reliefs showing a shrine with a figure or figures of Cybele, Attis, or other characters of the cult” (Gow-Page 1965, II, 248). Anche se solo Nicandro e Dioscoride usano θαλάμη in connessione con Cibeles, dal momento che Dioscoride chiama il suo protagonista Κυβέλης θαλαμηπόλος e Riano usa la stessa parola a proposito di una sacerdotessa della dea, il termine potrebbe aver avuto più legami con il culto di quanto non sembri. “Presumably the ναΐκιος represents a shrine of Cybele, and though θαλάμη will primarily mean a cave or grotto, the sanctuary (and its representation) would retain the name after pious hands had added architectural embellishments to it” (Gow-Page 1965, II, 248).

Non è forse necessario arrivare a immaginare per θαλάμη un significato di questo genere: come osserva Cairns 2008, 60-61, è probabile che la precisione geografica e la ricchezza di dettagli esibite da Dioscoride nella descrizione

dell'incontro tra il Gallo e il leone si spieghino con la differente funzione svolta da questo epigramma rispetto agli altri sullo stesso tema, ovvero quella di ricordare l'ἄλτιον e la leggenda di fondazione di un reale santuario di Cibebe il cui fondatore era Atys. "When Atys dedicates (ἀντίθεμαι, 16) to the Great Mother the "sacred *thalame*" (ἱερὴν ... θαλάμην, 15), he is dedicating the cave to Cybele as her shrine". La connessione di un santuario (cioè la grotta) e del timpano potrebbe apparire meno strana se il timpano fosse una reliquia conservata ed esposta nel reale santuario; l'epigramma potrebbe anche ricordare "the aetiology of the *tympanon* as an implement sacred to Cybele (something possibly hinted at by ἄλτιον, 16): it becomes hers when Atys/Attis, perhaps her first Gallus, used it appropriately to save himself from another of Cybele's attributes, a lion, and then dedicated it to her" (Cairns 2008, 61).

**λαλέγημα:** *hapax*. Il termine è una metonimia per indicare lo strumento sonoro, cioè il tamburo; cfr. Eryc. *AP* 6, 234, 5 *λάλα κύμβαλα*.

**ἀντίθεμαι:** verbo usuale nelle offerte e nelle dediche, cfr., *e.g.*, *CEG* 1, 326 Μάντικλός μ'ἀνέθηκε ἑκαβόλῳ ἀργυροτόξῳ / τὰς δεκάτας· τὸ δὲ, Φοῖβε, δίδοι χαρίεταν ἀμοιβ[άν].

Οὐ μὰ τόδε φθιμένωνν κέβας ὄρκειον αἶδε Λυκάμβεω,

αἶ λάχομεν κυγερεὴν κληδόνα, θυγατέρες

οὔτε τι παρθενίην ἡσχύναμεν, οὔτε τοκῆας

οὔτε Πάρον, νήκων αἰπυτάτην ἱερῶν,

ἀλλὰ καθ' ἡμετέρης γενεῆς ῥιγῆλὸν ὄνειδος

φήμην τε κυγερεὴν ἔφλυεν Ἀρχίλοχος.

Ἀρχίλοχον, μὰ θεοὺς καὶ δαίμονας, οὔτ' ἐν ἀγυαῖς

εἶδομεν οὔθ' Ἥρης ἐν μεγάλῳ τεμένει.

εἰ δ' ἤμεν μάχλοι καὶ ἀτάκθαλοι οὐκ ἂν ἐκεῖνος

ἤθελεν ἐξ ἡμέων γνήσια τέκνα τεκεῖν.

---

AP 7, 351 = HE 17 = 17 Galán Vioque

P p. 258. Plα 3. 11. 15 [v. 1-6] e 16 f. 34r [vv. 7-10]. Q 34v

7-10 dividunt Pl, Q et Lascaris sub ἀδέεστοτον, tamquam novum ep.

Διοσκορίδου [C] in margine superiore Pl Q

εἰς τὰς Λυκάμβου θυγατέρας ἃς Ἀρχίλοχος ὁ ποιητὴς ἔκωψεν ἐν τοῖς ἰάμβοις θαυμασίως, ὥστε καὶ βρόχον ἀνήψαντο[J] : εἰς τὰς Λυκαμβίδας Pl Q Lascaris : εἰς τὰς καλυμβίδας Ald. 2 (λυκαμ supra lineam manu Bentleii in exemplare suo)

**1** μὰ τόδε C Pl Q Lascaris : μα τοδε P : μὰ τό τῶν Reiske **2** αἶ (in ras.) λάχομεν Pl Q Lascaris : ἐλλάχομεν P Pl (ante corr.): εἰ λάχομεν Reiske Page • κληδόνα P : κληδόνα Pl Q Lascaris Brunck Jacobs **4** ἱερῶν P Pl Q Lascaris : ἱερῶν C (α supra lineam) **6** τε P Pl Q Lascaris : τὴν Desrousseaux • κυγερεὴν P Pl Q Lascaris : κυρυφνὴν Stadtmüller in app. crit. • ἔφλυεν Pl Q Lascaris : ἤφλυεν P : ἔβλυεν Dübner : ἤφυσεν Hecker • Ἀρχίλοχος P Pl Q Lascaris : Ἀρτίλοχος Pl (ante corr.) : Ἀρχιλόχου Desrousseaux **7** Ἀρχίλοχον P Pl Lascaris : Ἀρτίλοχος Q

“No, per questo oggetto di venerazione dei morti, testimone del giuramento,  
 noi, le figlie di Licambe, che abbiamo ricevuto in sorte un’odiosa fama,  
 né la verginità in alcun modo abbiamo disonorato, né i genitori,  
 né Paro, la più scoscesa delle isole sacre,  
 ma a riversare sulla nostra discendenza una terribile offesa  
 e una dolorosa reputazione è stato Archiloco,  
 quell’Archiloco che noi, no, per gli dei e per i demoni, né nelle strade  
 abbiamo incontrato né nel grande santuario di Era.  
 Se poi fossimo state davvero lascive ed empie, quello  
 non avrebbe voluto generare da noi figli legittimi”.

Le figlie di Licambe si difendono dalla tomba dalle accuse che il giambografo Archiloco ha rivolto loro nei suoi versi. Questo epigramma costituisce un originale modello di epitafio, che inaugura un genere, quello appunto delle apologie fittizie di personaggi letterari: le Licambidi compaiono anche in Gaet. *AP* 7, 71 (= *FGE* 4) e Jul. Aegypt. *AP* 7, 69 e 70 (le ragazze sono tre per Getulico, due per Giuliano, mentre nelle altre fonti il loro numero è indeterminato, ma è usato sempre il plurale); *APL* 151, invece, è un componimento anonimo dedicato a Didone, che accusa Virgilio di aver mentito su di lei (vv. 9-10: Περίδες, τί μοι ἄγνόν ἐφωπλίσααθε Μάρωνα / οἷα καθ’ἡμετέρας ψεύσατο σωφροσύνης;).

Nel componimento non vi è menzione diretta della leggenda secondo la quale le parole malediche di Archiloco portarono alla morte Licambe e le sue figlie, ma la scelta stessa di Dioscoride di far parlare le ragazze dalla tomba per protestare contro le accuse ingiuste che Archiloco ha rivolto loro costituisce un’allusione implicita a quella tradizione, che era probabilmente ben nota ai lettori; non a caso il lemmatista si è preoccupato di riportarla per quelli che eventualmente non la conoscessero: εἰς

τὰς Λυκάμβου θυγατέρας ὅς Ἀρχίλοχος ὁ ποιητὴς ἔκκωψεν ἐν τοῖς ἰάμβοις θαυμασίως, ὥστε καὶ βρόχον ἀνήψαντο (cfr. G. L. Hendrickson, *Archilochus and the Victims of his Iambics*, “AJPh” 46, 2, 1925, 101-127: 120-121).

Al suicidio delle Licambidi fa riferimento Orazio in *Epist.* 1, 19, 24-31 (*Parios ego primus iambos / ostendi Latio, numeros animosque secutus / Archilochi, non res et agentia verba Lycamben. ac ne me foliis ideo brevioribus ornes, / quod timui mutare modos et carminis artem: / temperat Archilochi Musam pede mascula Sappho, / temperat Alcaeus, sed rebus et ordine dispar, / nec socerum quaerit, quem versibus oblinat atris, / nec sponsae laqueum famoso carmine nectit*) e, nell’*Antologia*, Getulico *AP* 7, 71 (= *FGE*), 3-4 (... οἷδε Λυκάμβης / μυρόμενος τρισεῶν ἄμματα θυγατέρων) e Giuliano d’Egitto *AP* 7, 69 (Κέρβερε, δειμαλέην ὕλακην νεκύεσσιν ἰάλλων, / ἤδη φοικαλέον δεῖδιθι καὶ σὺ νέκυν· / Ἀρχίλοχος τέθνηκε· φυλάττεο θυμὸν ἰάμβων / δριμὺν πιτροχόλου τιττόμενον στόματος. / Οἶσθα βοῆς κείνοιο μέγα σθένος, εὔτε Λυκάμβεω / νηῦς μία σοὶ διςσὰς ἦγαγε θυγατέρας ) e 70, 3-4 (εἰ γὰρ φέγγος ἔλειπον ἀλυσκάζουσαι ἰάμβων / ἄγριον Ἀρχιλόχου φλέγμα Λυκαμβιάδες, κτλ.); sulla leggenda del suicidio cfr. anche Ov. *Ibis* 53-54 *postmodo, si perges, in te mihi liber iambus / tincta Lycambeo sanguine tela madent* (e Σ *ad l.*); Eustath. *ad Od.* 11, 277 - 1684, 45 (I, 376 Adler). Per l’origine della storia del suicidio del padre e delle ragazze cfr. G. L. Hendrickson, *Archilochus cit.*; H. D. Rankin, *Archilocus was no magician*, “Eos” 62, 1974, 5-21; Id. *The Cologne Papyrus and Archilochus’ Association with the Lycambids*, “AC” 44, 1975, 605-611; Id., *Archilochus of Paros*, Park Ridge 1977, 47-56.

Le figlie di Licambe si difendevano già in un componimento in tetrametri giambici catalettici restituitoci da un papiro della metà del III a. C. (*P. Dubl.* inv. 193 a = *SH* 997), in cui è presente un riferimento alla morte per impiccagione; Bond, primo editore, attribuisce il testo a un anonimo autore alessandrino (G. W. Bond, *Archilochus and the Lycambides: a new literary fragment*, “Hermathena” 80, 1952, 1-11):



Col. I<sup>a</sup>

εἰς τὰς τοῦ Λυκά]μβεω παρθένους

x - ˘ - x - ˘ x] πρὸς βίην λαλεύσας

] εἰς ὁδῖτα

Λυκ]άμβεω θύγατρεις

]υς λίθος πολίτης

]..αμετρ' ἰάμβωι

α]ψάμεσθα δειράς

]ς ηἱς ἐς ἡμᾶς

]σι καὶ γῆ

Col. II<sup>a</sup>

ω[...]. [

ἄφημ[...]. [

καὶ λειροίσι... [

περιφυροί... [

οὐδ' ἔχομε[

αλλημε[

καπνευ[

ηδεν[

εφρον[

πραπ[

κοσμ[

L'epigramma di Dioscoride è imitato in *AP* 7, 352, che viene attribuito a Meleagro (= *HE* 132):

Δεξιτερὴν Ἀίδαο θεοῦ χέρα καὶ τὰ κελαινά

ᾠμνυμένῃ ἄρρήτου δέμνια Περσεφόνης,

παρθένοι ὥς ἔτυμον καὶ ὑπὸ χθονί· πολλὰ δ' ὁ πικρός

αἰσχρὰ καθ' ἡμετέρης ἔβλυσε παρθενίης

Ἀρχίλοχος· ἐπέων δὲ καλὴν φάτιν οὐκ ἐπὶ καλὰ

ἔργα, γυναικεῖον δ' ἔτραπεν ἐς πόλεμον.

Πιερίδες, τί κόρησιν ἔφ' ὑβριστηρὰς ἰάμβους

ἐτράπετ', οὐχ ὁσίῳ φωτὶ χαριζόμεναι;

## Commento

Οὐ μὰ τόδε φθιμένων ἐέβας ὄρκιον: l'aggettivo ὄρκιος significa “legato, stretto da giuramento” e designa anche, come qui, “ciò su cui si giura”, spesso in riferimento agli dei che si pongono come testimoni del giuramento, cfr. E. *Ph.* 481: ὄρκιους ... δοὺς θεοῦς; per un uso simile con un oggetto su cui si giura, cfr. Eur. *Ph.* 1677: ἔκτω κίδηρος ὄρκιόν τέ μοι ξίφος. Σέβας ha qui il significato di “oggetto di venerazione” e indica la tomba, come conferma la presenza del τόδε che gli conferisce una sfumatura di concretezza: in Diosc. *AP* 7, 450 = *HE* 26 una donna (Filenide) giura su ἐμόν τάφον (v. 5) e in Diodoro *AP* 7, 700, 1 su νυκτὸς ἐμῆς ... οἶκία ταῦτα / λάινα; per l'uso di ἐέβας in riferimento a un monumento funerario cfr. Eur. *Alc.* 999 ἐέβας ἐμπόρων. La scelta di porre un giuramento in bocca alle figlie di Licambe appare ironica e non sarà da escludere che tale fattore infici sin dal primo verso la veridicità delle affermazioni delle giovani: Dioscoride richiamerebbe implicitamente ai lettori la propensione della famiglia delle Licambidi a infrangere giuramenti, esattamente il motivo delle ingiurie del giambografo, cfr. Archil. *fr.* 173 W. ὄρκιον δ'ἐνοσφίεθης μέγαν / ἄλλας τε καὶ τράπεζαν. La scelta dei poeti ellenistici di dar voce alle “vittime” che protestano contro i poeti giambici che le hanno attaccate e confutano le accuse che sono state loro rivolte, è un gioco tutto letterario che, da una parte, mira a sottolineare la forza della poesia giambica, la sua efficacia nel “rovinare” in modo effettivo i bersagli dei suoi strali polemici, e, dall'altra, mette in discussione la natura più o meno giusta delle posizioni assunte da questi poeti arcaici, la loro presunta purezza rispetto ai “nemici”. Gli epigrammisti, insomma, per celebrare gli antichi giambografi, scelgono di confrontarsi con le stesse premesse della poesia giambica: presentando i bersagli di Archiloco intenti a rivendicare la propria innocenza, essi mettono in discussione la fondatezza delle accuse del poeta di Paro, e le stesse Licambidi si trasformano in polemiste aggressive: “Archilochus, in the end, is turned into the villain, and becomes the target in this imaginary “anti-iambus” ” (Rosen 2007, 474). L'intento di questa “operazione” non è certo quello di criticare seriamente l'aggressività della poesia archilochea, ma, se mai, quello di sottolinearne

la forza e l'efficacia anche a distanza di secoli: l'ironia che permea di sé questo epigramma, così come gli altri componimenti dell'*Antologia* incentrati sulle figure di Archiloco e di Ipponatte, tradisce la volontà di giocare con le caratteristiche della loro poesia per celebrarne la potenza: “these epigrams humorously imply that if Archilochus was capable of driving young girls not only to commit suicide, but then even to write epigrams in the underworld about their experience, iambic poetry must be extraordinarily dangerous indeed” (Rosen 2007, 474-475).

**αὶ λάχομεν κυγερόν κληδόνα:** κυγερός e κληδών sono vocaboli omerici; κληδών con il significato di “fama, reputazione” ricorre soprattutto nella tragedia, cfr. A. Ag. 927; Ch. 505; S. OC 258; E. Alc. 228 (LSJ II 2); per il termine in un contesto simile cfr. Diosc. AP 7, 450 (= HE 25 = 25 Galán Vioque), 8.

**οὔτε ... οὔτε ... / οὔτε / ἀλλὰ:** l'anafora è tipica dei giuramenti ed è anche un tratto stilistico ricorrente nella poesia di Archiloco, vd. fr. 114 W. οὐ φιλέω μέγαν στρατηγὸν οὐδὲ διαπεπλιγμένον / οὐδὲ βοστρύχοις γαῦρον οὐδ' ὑπεξυρμένον, / ἀλλὰ μοι μικρός τις εἴη κτλ.; vd. anche fr. 13, 1 s.; 19, 22, 54, 13 W. (cfr. E. Merone, *Aggettivazione, sintassi, figure di stile in Archiloco*, Napoli 1960, 93-98). L'uso dell'anafora, d'altra parte, è frequente anche in Omero (cfr. Od. 6, 43-45) e tutto l'epigramma è ricco di vocaboli e stilemi omerici, in accordo con l'esigenza di parlare di un poeta che gli antichi consideravano Ὀμηρικώτατος (anon. Subl. 13, 3); cfr. anche Stesicoro fr. 192 P. οὐκ ἔστ' ἔτυμος λόγος οὗτος, / οὐδ' ἔβας ἐν νηυσὶν εὐσέλμοις / οὐδ' ἵκεο πέργαμα Τροίας. Griessmair 1966, 53, si sofferma sull'uso dei procedimenti anaforici nelle iscrizioni tombali; spesso alle due o più negazioni segue lo stacco avversativo che introduce i meriti del defunto o le attenuanti per colpe o inadempienze.

**οὔτε τι παρθενίην ἡσχόμεν οὔτε τοκῆας / οὔτε Πάρον:** le Licambidi enumerano in una *climax* i tre valori per loro fondamentali che sono certe di non aver disonorato, la verginità, la famiglia, la patria. C'è un chiaro riferimento all'*Epodo di Colonia*, dove Archiloco narra della seduzione esercitata ai danni della sorella di Neobule e ingiuria direttamente la stessa Neobule. Quei versi, evidentemente, screditavano non solo le figlie di Licambe, ma anche, a un secondo e più significativo livello, il padre e la

patria, dal momento che la natura dei rapporti tra il poeta e Licambe era eminentemente politica (vd. F. Bossi, *Studi su Archiloco*, Bari 1990<sup>2</sup>, 52). Come osserva la Di Castri, in questi versi “assistiamo ad una progressiva dilatazione dal piano della moralità individuale fino alla sfera delle responsabilità civili; si ravvisa una *climax* anche nelle scelte espressive: l'enfasi approda, dopo l'elenco, alla perifrasi “alta” del v. 4” (Di Castri 1995, 192): cfr. *h. Apoll.* 328-329 οὐτε δὲ αἰσχύνας ἱερὸν λέχος οὐτ' ἐμὸν αὐτῆς / οὐδέ τοι εἰς εὐνὴν πωλήσομαι ἀλλ' κτλ. Per l'uso di αἰσχύνω nel linguaggio epico arcaico cfr. M. Hoffmann, *Die ethische Terminologie bei Homer, Hesiod und den alten Elegikern und Jambographen*, Tübingen 1914, 48-49. Il verbo è abitualmente usato in senso morale, con il significato di “disonorare”, cfr. *Il.* 6, 209: μηδὲ γένος πατέρων αἰσχυνέμεν; *Hdt.* 9, 53; *A. A.* 401; *S. Ai.* 1305; *Pl. Mx.* 246d. Sul concetto di παρθενία cfr. G. Sissa, *La verginità in Grecia*, Roma-Bari 1992.

νήρων αἰπυτάτην ἱερῶν: per l'espressione cfr. *Il.* 2, 625-6 οἱ δ' ἐκ Δουλιχίου Ἐχινάων θ' ἱερῶν / νήρων, αἱ ναίουσι πέρην ἄλδος Ἥλιδος ἄντα; *Hes. Theog.* 1015-6 οἱ δὲ τοι μάλα τῆλε μυχῶ νήρων ἱερῶν / πᾶσιν Τυρρηνοῖσιν ἀγακλειτοῖσιν ἄνασσον, e, per l'uso del superlativo relativo, *h. Apoll.* 38 καὶ Χίος, ἥ νήρων λιπαρωτάτη εἶν ἀλλ' κεῖται. Cfr. anche *Call. Del.* 2-3 ἧ μὲν ἅπασαι / Κυκλάδες, αἱ νήρων ἱερώταται εἶν ἀλλ' κεῖνται, / εὖθυμοι.

ῥιγῆλδον θνείδος, / φήμην τε στυγερὴν ἔφλυσεν Ἀρχίλοχος: Dübner propose qui ἔβλυσεν, sulla base di *AP* 7, 352, 4, dove però Planude legge ἔφλυσε. Il verbo φλύω, tuttavia, appare decisamente più appropriato, anche perché fa riferimento al tratto caratteristico dei poeti giambici, una vena aggressiva e polemica che li porta a indignarsi e a “traboccare” di bile (vd. Gaet. *AP* 7, 71 = *FGE* 4, 1-3: ... ὅς ποτε πικρὴν / Μοῦσαν ἐχιδναίῳ πρῶτος ἔβαψε χόλῳ / αἰμάξας Ἑλικῶνα τὸν ἥμερον). Inoltre, Dioscoride evoca qui la φλυαρία politica del poeta di Paro di cui parlano gli antichi, cfr. *Oenom. Gad.* ap. *Euseb. Praep. Ev.* 5, 31, 1 = *fr.* 11C Hammerstaedt (= *Archil. test.* 114 Tarditi): διόπερ σοὶ καὶ νάρθηκα παραινῶ ἐπ' αὐτοὺς λαμβάνειν, εἰ μὴ πεῖθοις μανθάνειν ἀντὶ τῶν καταπτύστων ἐρωτημάτων ἄξιόν τι τοῦ θεοῦ φοιτητηρίου, ἢ Ἀντιόχῳ (codd.; Ἀρχιλόχῳ Holsten, Hammerstaedt) τῷ Παρίῳ ἀποβαλόντι τὴν οὐσίαν ἐν πολιτικῇ

φλυαρίᾳ καὶ ὑπὸ λύπης ἤκοντι πρὸς σὲ λέγειν· Ἀντίοχ' (codd.; Ἀρχίλοχ' Holsten, Hammerstaedt), εἰς Θάσον ἐλθὲ καὶ οἴκει εὐκλέα νῆσον· δὲ ἐκείνως ἄν μᾶλλον ὦνατο ἀκούσας· Ἀντίοχ' (codd.; Ἀρχίλοχ' Holsten, Hammerstaedt), εἰς νοῦν ἐλθὲ καὶ ἐν πενίᾳ μὴ ὀδύρου. Lo scontro tra Licambe e Archiloco ebbe evidentemente “motivazioni e risvolti socio-politici, che potevano investire sia l’ambito del culto sia quello della gestione delle cariche pubbliche. L’espressione “magistratura licambica”, che Cratino introduce nella commedia *Le leggi* (fr. 138 K.-A.) a proposito di un polemarcho ateniese da lui criticato, dà la certezza che Licambe ricoprì magistrature, offrendo il fianco agli strali polemici di Archiloco” (Gentili 1982, 24-25 = Gentili 2000, 27). Nell’iscrizione di Mnesiepe (A Peek = E1 Kont.) 2, 43 ss.) è detto che Telesicle, il padre del giambografo, e Licambe furono inviati dalla città a consultare l’oracolo di Delfi, il che fa presumere che tra le due famiglie ci fosse inizialmente un rapporto di collaborazione; in base alle informazioni che ci sono fornite dai frammenti dello stesso Archiloco, è verosimile immaginare che in un primo momento tra lui e Licambe si sia instaurato un rapporto di alleanza, che assunse la forma di patto giurato, sancito dalla promessa di un matrimonio, e che, successivamente, Licambe sia venuto meno a tale patto (vd. *frr.* 172 e 173 W.). La valenza politica dell’attacco di Archiloco alle figlie di Licambe è confermata anche dall’episodio narrato da Aristotele (*Sulle Costituzioni*, fr. 558 Rose) a proposito delle ingiurie rivolte da alcuni giovani durante un *komos* al nobile Telestadora e alle figlie in età da marito, episodio che provocò la rivolta popolare che portò Ligdami al potere nell’isola di Nasso nel VI secolo a.C. (su questo vd. H. D. Rankin, *Telestadoras of Naxos and the Lycambes Story*, “AC” 47, 1978, 149-152). Per la maldicenza del giambografo di Paro cfr. Pi. P. 2, 52-56: ἐμὲ δὲ χρεὼν / φεύγειν δάκος ἀδινὸν κακιογοριᾶν. / Εἶδον γὰρ ἐκάς ἐὼν τὰ πόλλ' ἐν ἀμαχανίᾳ / φογερόν Ἀρχίλοχον βαρυλόγοις ἔχθεσιν / παινόμενον e Critias fr. 32 G.-P. (*apud* Ael. VH 10, 13): αἰτιᾶται Κριτίας Ἀρχίλοχον, ὅτι κἀκίστα -αὐτὸν εἶπεν. εἰ γὰρ μή, φησὶν, ἐκείνους τοιαύτην δόξαν ὑπὲρ -αὐτοῦ εἰς τοὺς Ἕλληνας ἐξήνεγκεν, οὐκ ἂν ἐπυθόμεθα ἡμεῖς οὔτε ὅτι Ἐνιποῦς υἱὸς ἦν τῆς δούλης, οὐθ' ὅτι καταλιπὼν Πάρον διὰ πενίαν καὶ ἀπορίαν ἦλθεν εἰς Θάσον οὐθ' ὅτι ἐλθὼν τοῖς ἐνταῦθα ἐχθρὸς ἐγένετο οὐδὲ μὴν ὅτι ὁμοίως τοὺς φίλους καὶ τοὺς ἐχθροὺς κακῶς ἔλεγε. πρὸς δὲ τούτοις, ἧ δ' ὅς, οὔτε ὅτι μοιχὸς ἦν, ἡδαιμεν ἄν, εἰ μὴ παρ' αὐτοῦ μαθόντες, οὔτε

ὅτι λάγνος καὶ ὕβρις, καὶ τὸ ἔτι τούτων αἴσχιον, ὅτι τὴν ἀσπίδα ἀπέβαλεν. οὐκ ἀγαθὸς ἄρα ἦν ὁ Ἀρχίλοχος μάρτυς ἑαυτοῦ τοιοῦτον κλέος ἀπολιπὼν καὶ τοιαύτην ἑαυτῷ φήμην.

La Di Castri osserva che l'epigramma dioscrideo “sembra fortemente imparentato” con il ritratto di Crizia, in cui è presente l'anafora di οὔτε, l'uso retorico di coppie di aggettivi (λάγνος καὶ ὕβρις) e il periodo ipotetico (Di Castri 1995, 189-190).

Il verbo φλύω costituisce un riecheggiamento di Archil. fr. 45 W. κύψαντες ὕβριν ἀθρόην ἀπέφλυσαν, un frammento generalmente interpretato come un riferimento allo sfogo di Licambe e delle sue figlie. A. Piccolomini (*Quaestionum de Archiloco capita tria*, “Hermes” 18, 1883, 264-70, pars. I<sup>a</sup> *De Lycambae morte fabulosa*, pp. 264-266) ha tentato di spiegare l'origine della leggenda del suicidio di Licambe e delle figlie come fraintendimento di tale frammento, che Fozio (ed Esichio) chiosa κύψαι· ἀντὶ τοῦ ἀπάγχασθαι, “soffocare”. In realtà, l'espressione era usata probabilmente dal poeta in senso metaforico “a indicare che i suoi giambi avevano reso la vita impossibile ai suoi nemici” (Degani in Degani–Burzacchini 2005, 28); per un tale uso metaforico del verbo cfr. Archil. fr. 129 W. cὺ γὰρ δὴ παρὰ φίλων ἀπάγγχει, e Ar. Nu. 988 ὥστε μ'ἀπάγγχεθ'; V. 686 ὃ μάλιστα μ' ἀπάγγχει. Alcuni studiosi hanno interpretato il frammento in senso erotico, come descrizione di una *fellatio* (F. Stoessl, *Archilochos Fragment 45 W = 36 T = 37 D<sup>3</sup> = 35 Bgk*, “QUCC” 31, 1979, 157-159), ma l'ipotesi si scontra con difficoltà di carattere sintattico (F. Bossi, *Studi su Archiloco*, Bologna 1990<sup>2</sup>, 135-137). Φλύω significa primieramente “traboccare”, “gorgogliare”, “ribollire” e si usa metaforicamente con il significato di “traboccare in parole”, “far vane ciarle”, cfr. A. Pr. 504 μάτην φλύσαι; Th. 661 γράμματα ἐπ'ἀσπίδος φλύοντα; con accusativo interno, come qui, in Mel. (o anon.) AP 7, 352, 4 (vd. *supra*); Nic. Al. 214 μανίης ὑπο μυρία φλύζειν.

**Ἀρχίλοχος / Ἀρχίλοχον:** epanalessi con poliptoto. Nello stesso Archiloco è presente in fr. 115 W. νῦν δὲ Λεώφιλος μὲν ἄρχει, Λεωφίλου δ' ἐπικρατεῖν, / Λεωφίλω δὲ πάντα κεῖται, Λεώφιλον δ' ἴσκει.

**μὰ θεοὺς καὶ δαίμονας:** la reiterazione del giuramento accresce l'ironia della situazione: l'eccessiva preoccupazione mostrata dalle Licambidi nel cercare di

discolparsi, infatti, tradisce una certa insicurezza. A proposito del significato dell'espressione, Gow osserva: “*gods, great and small* probably covers the meaning adequately. The gods will bear evidence as to the temple, the δαίμονες as to the streets, where, we may suppose, their effigies are to be found” (Gow-Page 1965, II, 249).

οὐτ' ἐν ἀγυιαῖς / εἶδομεν οὐθ' Ἥρας ἐν μεγάλῳ τεμένει: l'espressione sembra riferirsi all'*Epodo di Colonia* e, proprio sulla base di essa, è possibile supporre che l'incontro tra il poeta e la giovane descritto in quel componimento avesse luogo nel santuario di Era, di cui forse le figlie di Licambe erano devote (d'altra parte, nel frammento di Archiloco al v. 14 vengono menzionati l'architrave e le porte, che fanno pensare proprio a un tempio). Oltre a questo epigramma, anche gli scavi archeologici sembrano confermare la presenza di un santuario di Era a Paro (O. Rubensohn, *R.E.* XVIII, 1949, s.v. 'Paros', col. 1842). A proposito della possibile presenza del santuario di Era in altri frammenti archilochei, la Nicolosi cita il fr. 47 W.<sup>2</sup> .]ε παρθέναι / θυρέων ἀπεστυπάζον (così spiegato da West 1974, 125: “perhaps virgin priestesses of Hera driving the miscreants away from the temple with sticks”) e osserva che, accettando un'integrazione μ]ε (Bossi 1990, 140), a essere cacciato a bastonate dalle porte del tempio sarebbe lo stesso poeta e si potrebbe pensare che il frammento riguardi sempre i suoi rapporti con le figlie di Licambe (cfr. E. Degani, *Poeti greci giambici ed elegiaci*, Milano 1977, 37, 54); inoltre i frr. 36 πρὸς τοῖχον ἐκλίνθησαν ἐν παλινκίῳ e 37 W.<sup>2</sup> τοῖον γὰρ ἀλλήν ἔρκος ἀμφιδέδρομεν, per i quali già Toup sosteneva “sermo est de Lycambae filiabus” (*Epistola critica ad celeberrimum virum Gulielmum Episcopum Glocestriensem*, Londini 1767, 53), secondo West 1974, 123, potrebbero riferirsi al *temenos* di Era citato da Dioscoride come luogo dell'incontro tra il poeta e le Licambidi (Bossi 1990, 120, inoltre, ricorda che τοῖχος può assumere il significato di “muro di cinta di un tempio”, *LSJ* s.v. 1a): “se così fosse, avremmo un'ulteriore conferma dell'importanza, nell'ambito della vicenda, del riferimento ad un luogo preciso, il tempio di Era” (Nicolosi 2007, 202).

Probabilmente la famiglia di Licambe era strettamente legata al culto di Era (le figlie, come anche la madre, dovevano essere ministre del tempio): evidentemente il

rapporto erotico descritto dal poeta nel papiro di Colonia “doveva delinarsi come un atto illecito, perché compiuto nel recinto sacro della dea del matrimonio legittimo, attraverso la seduzione di una sacerdotessa” per la quale costituiva “un tradimento sacrilego dei suoi compiti, tale da coinvolgere nel disonore l’intera famiglia” (Gentili 1982, 21-22; Gentili 2000, 23). Le ἀγυαί erano le vie particolarmente associate con celebrazioni festive e religiose (cfr. C. Segal, *Bacchylides Reconsidered: Epithets and the Dynamics of Lyric Narrative*, “QUCC” 22, 1976, 99-130: 123). L’aoristo εἶδομεν può qui essere inteso sia in senso letterale, “vedere, incontrarsi, parlare con”, sia in senso erotico, cfr. *Il.* 11, 243: ἀλόχου ... κουριδίης ... οὐ τι χάριν ἴδε. (*LSJ* 1c). Cfr. H. van Herwerden *ad l.* (*Ad Anthologiam Palatinam*, “Mnemosyne” 2, 1874, 322): “permira [...] est puellarum defensio, quod ipsae Archilochum non viderint: sufficiebat enim, opinor, ut illas turpia patrans Archilochus conspexerit non conspectus ab illis. Nihilominus fortasse salva res est, modo accipiamus verbum ὁρᾶν verecunde dictum de *concubitu*, qua potestate et alibi usurpatum reperitur”. Si veda l’uso simile di γινώσκω in *Men.* 558, 5: ἔπειτα φοιτῶν καὶ κολακεύων ἐμέ τε καὶ τὴν μητέρα ἔγνω μ’; *Heraclid. Pol.* 64; *LXX* 4, 1, *al.*; *Ev. Matt.* 1, 25; *Plu. Galb.* 9 (*LSJ* s.v. III)). Lo stesso valore è testimoniato in latino per il verbo *cognosco*, cfr. *Caecil. Com.* 237-238: *cur alienam ullam mulierem / nosti?*; *Cat.* 72, 1 (*nosse*); 61, 180 (*cognitae*); *Caes. Gall.* 6, 21, 5 (*notitiam habuisse*); *Ov. Her.* 6, 133 (*cognovit*); *CIL* 6, 12853, 5 = *CE* 548 (*dedita coniugi soli suo, ignara alienum*); cfr. Adams 1982, 190. Anche Didone in *API* 151 afferma (v. 5): οὐδὲ γὰρ Αἰνείαν ποτ’ἔδρακον). I templi e gli incroci erano abituali luoghi di incontro tra i due sessi nell’antica Grecia: Degani (Degani-Burzacchini 2005, 6) ricorda per esempio che in Museo ricorre proprio il motivo della giovanissima sacerdotessa di Afrodite γάμων ἀδίδακτος (v. 31), piena di σφροσύνη e di αἰδώς (v. 33), che sulla soglia del tempio riceve attenzioni e proposte matrimoniali da un giovane (vv. 114-118), subito da lei rifiutate con l’invito ἄλλην δεῦρο κάλεσσον (v. 124).

εἰ δ’ ἤμεν μάχλοι καὶ ἀτάσθαλοι οὐκ ἂν ἐκείνος / ἤθελεν ἐξ ἡμέων γνήσια τέκνα τεκεῖν:  
 μάχλος e ἀτάσθαλος sono due aggettivi epici. Μάχλος in *Hes. Op.* 586 connota la



lascivia femminile, risvegliata dal caldo dell'estate (cfr. West *ad loc.*; M. Detienne, *I Giardini di Adone*, trad. it. di L. Berrini Pajetta, Torino 1975, 162): μαχλότατοι δὲ γυναῖκες, ἀφαιρότατοι δὲ τοὶ ἄνδρες; in Hes. *fr.* 132 M.-W. la μαχλοσύνη è definita τυγερός. Ἀτάσθαλος, invece, è usato in riferimento all'empietà e alla dissennatezza (vd. *Od.* 4, 693; 7, 60; 16, 86; 24, 352; *h. Apoll.* 67); in *Od.* 24, 282 l'aggettivo è inserito in una dittologia sinonimica: ὑβριετὰ δ' αὐτὴν καὶ ἀτάσθαλοι ἄνδρες ἔχουσιν: cfr. anche Hes. *Th.* 996: ὑβριετὴς Πελίδης καὶ ἀτάσθαλος ὀβριμοεργός e Theogn. 749: ὀπιότ' ἀνήρ ἄδικος καὶ ἀτάσθαλος. Per la valenza dell'aggettivo e del sostantivo ἀσασαλία cfr. Hoffmann, *Die ethische cit.*, 59 e 114. I due aggettivi riassumono le ingiurie che Archiloco aveva rivolto alle fanciulle: a Neobule si riferivano probabilmente i termini μυράχνη / - αχνή (*fr.* 209 W. = 258 T.), ἐργάτις (*fr.* 208 W. = 244 T.), δῆμος (*fr.* 207 W. = 241 T.), παχεῖα (*fr.* 206 W. = 263 T.). Il riferimento al desiderio di fare figli (τέκνα τεκεῖν) richiama esplicitamente Archil. *fr.* 196a, 26-27 W.: δέδοιχ' ὅπως μὴ τυφλὰ κάλιτήμερα / σπ]ουδῇ ἐπειρόμενος τὼς ὥπερ ἡ κ[ύων τέκω. La Di Castri ravvisa nell'ultimo distico una certa ironia: “proprio il solenne rigore della chiusa dissimula un'aporia che può ritorcersi di nuovo contro le eroine: non è contraddittorio dipingere un ritratto infame di Archiloco e poi vantarsi di essere state oggetto delle sue predilezioni? Dioscoride insinua così un sospetto sull'effettiva sincerità di queste “vittime della letteratura” ” (Di Castri 1995, 193).

Ἡδιστον φιλέουσι νέοις προσανάκλιμ' ἐρώτων

Σαπφώ, σὺν Μούσαις ἧ ῥά σε Πιερίη

ἧ Ἑλικῶν εὐκισσος ἴσα πνείουσιν ἐκείναις

κοσμεῖ τὴν Ἑρέσῳ Μοῦσαν ἐν Αἰολίδι,

ἧ καὶ Ὑμῶν Ὑμέναιος ἔχων εὐφεγγέα πεύκην

σὺν σοὶ νυμφιδίων ἴσταθ' ὑπὲρ θαλάμων,

ἧ Κινύρῳ νέον ἔρνος ὀδυρομένη Ἀφροδίτῃ

σύνθρηγος μακάρων ἱερὸν ἄλκος ὀρῆς.

πάντη, πότνια, χαῖρε θεοῖς ἴσα, σὰς γὰρ ἀοιδάς

ἄθανάτας ἔχομεν νῦν ἔτι θυγατέρας.

“Sostegno dolcissimo degli amori per i giovani innamorati,

Saffo, certamente insieme alle Muse te,

che spiri in modo simile a quelle, la Pieria o l'Elicona ricco di edera

onorano, la Musa dell'eolica Ereso,

o Imene Imeneo con la fiaccola luminosa

con te veglia sui talami nuziali,

---

AP 7, 407 = HE 18 = 18 Galán Vioque

P. p. 267. Caret Pl.

Διοσκορίδου C εἰς Σαπφὼ τὴν Μιτυληναίαν μελοποιὸν τὴν ἐν τῇ λυρική ποιήσει θαυμαζομένην J

**1** ἡδιστον P: ἡδισταν Hecker • προσανάκλιμ' Salmasius Jacobs<sup>2</sup> : προσανάκλιν' P: πρὸς ἀναψιν Reiske: προκέλευθον Toup: πάρος ἄλλω J Jacobs<sup>1</sup>: πρὸς ἀνακλιν' (Ἑρωτα) Hecker: ποτ' ἀνάκλιμ' Hermann **2** ἧ ῥά P Brunck edd. fere omnes : ἧ ῥά Jacobs<sup>1</sup> (Schaeferi monitu) : εἴτε Reiske • Πιερίη P : Πιερίειν Brunck **4** ἐν C supra lineam : omittit P **5** Ὑμῶν Reiske : ὕμιν P **6** ἴσταθ' ὑπὲρ P : ἵπταθ' ὑπὲρ Hecker : **6** ἴσταθ' ὑπαὶ Dilthey **7** ὀδυρομένη Brunck : ὀδυρομένης P Jacobs : ὀδυρομένης Ap.B Ap. G Ap. R in marg. • Ἀφροδίτῃ C : Ἀφροδίτῃ P : Ἀφροδίτης Ap.B Ap. G Ap. R in marg. : Κυθερείῃ Dilthey **8** ὀρῆς. Brunck : ὀρῆς Jacobs (Schaeferi monitu) **9** ἴσα, σὰς γὰρ Reiske : τεὰς ἴσας γὰρ Ap. B : ἴσα· σὰς γὰρ Tyrwhitt Lumb : ἴσας γὰρ C (γὰρ supra lineam) Brunck Jacobs Meineke : γὰρ ἴσας P **10** ἄθανάτας P : ἀθανάτοις Ap. B : ἀθανάτας τ' Toup : ἄφθιτε, σὰς Meineke : ἀθανάτων Paton alii alia • ἔχομεν P : ἐβόμεν Dilthey : ἄχομεν Hecker • νῦν P : σὰς Brunck : ἔτε Dilthey

o mentre ti lamenti insieme ad Afrodite, che geme per il giovane rampollo di Cinira, contempi il sacro boschetto dei beati.

In ogni forma, sovrana, salve al pari degli dei, poiché i tuoi canti ancora adesso noi possediamo come tuoi figli immortali”.

In questo componimento e nel successivo su Anacreonte appare evidente la particolare originalità d'impostazione propria degli epigrammi letterari di Dioscoride: pur attenendosi ai modelli del genere, infatti, il poeta riesce a delineare ritratti vividi ed efficaci degli autori celebrati attraverso movenze e immagini tratte dalle loro stesse poesie. In questo elogio di Saffo l'epigrammista riprende lo schema degli inni, con l'invocazione iniziale alla divinità, chiamata per nome (in questo caso quello della poetessa), l'indicazione della patria, le sue prerogative e il saluto finale; una simile scelta non è certamente casuale, dal momento che il *Leitmotiv* dell'intero carme è costituito dall'equiparazione di Saffo a una dea, un motivo realizzato a partire dalla sua esaltazione come decima Musa.

### Commento

#### 1-2 Invocazione a Saffo

1 Ἡδίστον ... προσανάκλιμ' ἐρώτων: προσανάκλιμα è un *hapax*. Ἀνάκλιμα è testimoniato nel II d.C. in Poll. 1, 90 con il significato di “parte della barca su cui si appoggia il κυβερνήτης” e con il significato di “pendio” in Apollod. *Poliore*. 173, 11. Saffo con le sue poesie offre un supporto e una consolazione a coloro che amano, cfr. Plu. *Mor.* 762 F: αὕτη (sc. Σαπφώ) ἀληθῶς μεμιγμένα πυρὶ φθέγγεται καὶ διὰ τῶν μελῶν ἀναφέρει τὴν ἀπὸ τῆς καρδίας θερμότητα, Μούσαις εὐφώνοις ἰωμένη τὸν ἔρωτα, κατὰ Φιλόξενον (fr. 9 Page). Ἑρώτες al posto del singolare compare per la prima volta nella lirica corale del V secolo e poi inizia a personificarsi (cfr. B. fr. 9, 73 M.: χρ]υσεά[ν] πρ[ο]ς]θέντα ἰόπλοκον εὔ εἰπεῖν [Κύπριν, / τὰν μ]ατ[έ]ρ' ἀκ]νάμ[π]των Ἑρώτων; Pi. N. 8, 5: ἀγαπατὰ δὲ καιροῦ μὴ πλαναθέντα πρὸς ἔργον ἔλαστον / τῶν ἀρειόνων ἐρώτων ἐπικρατεῖν δύνασθαι / οἳ καὶ Διὸς Αἰγίνας τε λέκτρον ποιμένες ἀμφεπόλησαν / Κυπρίας

δώρων; A. *Ch.* 597; E. *Med.* 330, 627, 844, *Ba.* 405), vd. T. G. Rosenmeyer, *Eros-Erotes*, “Phoenix” 5, 1951, 17-18. Secondo Di Castri 1995, 187 n. 44, l’inizio dell’epigramma si ispira a Ione di Chio, *fr.* 744 P.: παῖδα ταυρωπόν, νέον οὐ νέον, / ἥδιστον πρόπολον βαρυ- / γδούπων ἐρώτων, / οἶνον ἀερόνιοον / ἀνθρώπων πρῶτανιν.

**2-8:** seguendo lo schema proprio degli inni, Dioscoride elenca i luoghi di culto del dio invocato e le sue prerogative

**2-4** σὺν Μούσαις ἢ ῥά σε Πιερίη / ἢ Ἑλικῶν εὐνισκος Ἰσα πνεύουσαν ἐκείναις / κοσμεῖ τὴν Ἑρέσφ Μοῦσαν ἐν Αἰολίδι: Saffo è considerata come la decima Musa, cfr. [Pl.] *AP* 9, 506 = *FGE* 13 Ἐννέα τὰς Μούσας φασὶν τινες· ὡς ὀλιγώρως· / ἦνίδε καὶ Σαπφῶ Λεσβόθεν ἡ δεκάτη; Antip. Sid. *AP* 7, 14 (= *HE* 11), 1-2 Σαπφῶ τοι κεύθεις, χθὼν Αἰολί, τὰν μετὰ Μούσαις / ἀθανάταις θνατὰν Μοῦσαν ἀειδομέναν. Tuttavia, come osserva Cresci 1979, 248, questo motivo costituisce solo un primo spunto a partire dal quale Dioscoride procede secondo una modalità assolutamente nuova e personale: è la stessa poesia di Saffo a ispirarlo e a fornirgli un vasto repertorio di immagini cui il poeta attinge a piene mani per delineare il ritratto divinizzato della poetessa, che, in quanto Musa, diventa l’emblema stesso della poesia. La Di Castri osserva che in questo epigramma “assistiamo a un’ipostatizzazione in termini di immagini concrete di tanti spezzoni o aspetti della poesia di Saffo, gli imenei, il boschetto di Afrodite, il compianto di Adone; il soggetto poetico si fa dato biografico” (Di Castri 1995, 187).

Negli epigrammi è un motivo ricorrente quello di aggiungere una donna al gruppo delle Muse: di solito è Saffo (cfr. [Pl.] *AP* 9, 506; Antip. Sid. *AP* 7, 14 = *HE* 11, 1-2 Σαπφῶ τοι κεύθεις, χθὼν Αἰολί, τὰν μετὰ Μούσαις / ἀθανάταις θνατὰν Μοῦσαν ἀειδομέναν; *AP* 9, 66 = *HE* 12 Μναμοσύναν ἔλε θάμβος, ὅτ’ ἔκλυε τᾶς μελιφώνου / Σαπφοῦς, μὴ δεκάταν Μοῦσαν ἔχουσι βροτοί; anon. *AP* 9, 571 = *FGE* 36b, 7-8 ἀνδρῶν δ’ οὐκ ἐνάτη Σαπφῶ πέλεν, ἀλλ’ ἐρατειναῖς / ἐν Μούσαις δεκάτη Μοῦσα καταγράφεται), ma vi sono anche altre figure (cfr. *GVI* 675, 5; 1989, 16; Agath. *AP* 7, 612, 1 Φεῦ, φεῦ, τὴν δεκάτην Ἑλικωνίδα, τὴν λυραοιδὸν / Ῥώμης καὶ Θαρῆς, ἥδε κέκευθε κόνις; Leont. *AP* 16, 283, 1 Μουσάων δεκάτη, Χαρίτων Ῥοδόκλεια τετάρτη). Per la speciale

relazione di Saffo con le Muse cfr. Plu. 2, 767 f ἄξιον δὲ Σαπφούς παρὰ ταῖς Μούσαις μνημονεῦσαι, 2, 646 e.

τὸν Μούσαις: per la relazione d'amicizia tra il poeta e le Muse vd. *Od.* 8, 62-63 ἀοιδόν, / τὸν πέρι Μοῦς' ἐφίλησε; 8, 481 Μοῦς' ... φίλησε δὲ φύλον ἀοιδῶν; Hes. *Th.* 96-97 = *h. Hom.* 25, 4-5 ὁ δ' ὀλβιος, ὄντινα Μοῦσαι / φίλωνται· γλυκερὴ οἱ ἀπὸ στόματος ῥέει αὐδὴ; *Corinn.* 674 Θέσπια καλλιγένεθλε φιλόξενε μωσοφίλειτε; *Ar. Ra.* 229 ἐμὲ γὰρ ἔστερξαν εὐλυροὶ ... Μοῦσαι; è un motivo ricorrente nella poesia ellenistica, cfr. *Call. fr.* 1, 37-38 Μοῦσαι γὰρ ὄσους ἴδον ὀθματι παῖδας / μὴ λοξῶ, πολιοὺς οὐκ ἀπέθεντο φίλους; 203 *Pf.* Μοῦσαι καλὰ ... οἷς ἐγὼ σπένδω; *Theoc.* 5, 80 ταὶ Μοῖσαι με φιλεῦντι; 1, 141 τὸν Μοίσαις φίλον ἄνδρα; 9, 35-36 τόσσον ἐμὴν Μοίσαι φίλαι. οὐς γὰρ ὀρεῦντι / γαθεῦσιν ...; 11, 6 πεφιλημένον ἔξοχα Μοίσαις; *Mel. AP* 4, 1, 1 Μοῦσα φίλα; *Phld. AP* 11, 44, 2 μουσοφιλῆς -τάρος; *Hor. C.* 1, 26, 1 *Musis amicus*; *Verg. Aen.* 9, 774 *amicum Crethea Musis*.

ἦ ῥά: ῥά, variante enclitica di ἄρα, è una particella epica frequente in Omero e in Pindaro e rara nei tragici; di solito segue un monosillabo (vd. Denniston 1954, 32-43). Nell'*Antologia*, *Antip. Thess. AP* 5, 109 = *GP* 53, 4; *Agath.* 5, 267, 1; *Agath.* 5, 26, 3.

**Πιερίη:** fu Esiodo il primo ad associare la Pieria alle Muse, distinguendo tra Muse Eliconie (*Th.* 1-52) e Pieridi (*Th.* 53-111). Cfr. anche Hes. *Op.* 1 Μοῦσαι Πιερίηθεν ἀοιδῆσι κλείουσαι; [Hes.] *Sc.* 206 Μοῦσαι Πιερίδες. La Pieria come simbolo della poesia si trova già in *Sapph. fr.* 55 V. κατθάνοισα δὲ κείνη οὐδέ ποτα μναμοσύνα σέθεν / ἔσσειτ' οὐδέ τ' ποικ' ὕστερον· οὐ γὰρ πεδέχης βρόδων / τῶν ἐκ Πιερίας· ἀλλ' ἀφάνης κἀν Ἀίδα δόμῳ / φοιτάκης πεδ' ἀμαύρων νεκύων ἐπιπεποταμένα. Le Muse della Pieria sono invocate nel *fr.* 103 V. ἄγναι Χάριτες Πιέριδε[ς τε] Μοῖ[σαι]. Cfr. anon. *AP* 7, 12, 5-6 σὺ δ' ἐπέων, Ἥρινονα, καλὸς πόνος οὗ γεγωνεῖ / φθίσθαι, ἔχειν δὲ χοροὺς ἄμμιγα Πιερίειν, e anche *Theoc.* 11, 3 ταὶ Πιερίδες; 10, 24 Μοῖσαι Πιερίδες.

**Ἑλικῶν εὐκισσός:** l'Elicona è un monte della Beozia consacrato alle Muse (Hes. *Th.* 1-52). Εὐκισσός è un *hapax*. L'edera è una pianta connessa con il dio Apollo e, insieme all'alloro, si usava per incoronare i poeti, cfr. Simm. *AP* 7, 21 = *HE* 4, 3-4 *πολλάκις δὲ θυμέλῃσι καὶ ἐν σκηναῖσι τεθελῶς / βλαϊσὸς Ἀχαρνίτης κισσὸς ἔρριψε κόμην*; Verg. *B.* 7, 25 *pastores, hedera crescentem ornate poetam*; Prop. 2, 5, 26; 4, 1, 61-62; Hor. *C.* 1, 1, 29-30; Plin. *NH* 16, 147 *alicui (hederae) et semen nigrum, alii crocatum, cuius coronis poetae utuntur*; Prud. *Cath.* 3, 26; Serv. *ad Verg. B.* 8, 12: *hedera autem ideo coronantur poetae quoniam poetas saepe vino plurimo manifesto est uti ... et haec herba nimium frigida est et vini calorem temperat*.

**πνεύουσιν:** cfr. Hes. *Th.* 31 [Μοῦσαι] ἐνέπνευσαν δὲ μοι αὐδὴν / θέσπιν. Πνεῖω è la forma epica di πνέω. Come osserva Galán Vioque 2001, 247, in genere il verbo non si riferisce all'ispirazione artistica, ma all'azione di un dio di ispirare una qualche nuova disposizione mentale; cfr. Fraenkel *ad A. Ag.* 105-6: ... ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνεύει / Πειθῶ, †μολπὰν ἀλκίαν† κύμφοτος αἰών. Con significato metaforico ricorre in contesti bellici in riferimento ai guerrieri che “spirano coraggio”, cfr. *Il.* 2, 536 μένεα πνεύοντες Ὑβαντες; 3, 8; 11, 508; cfr. anche Hes. *Th.* 319 Χίμαιραν ... πνέουσιν ἀμειμάκετον πῦρ; *A. Ag.* 1309 φόνον δόμοι πνέουσιν αἵματοσταγῇ. Vd. l'uso di πνεῦμα come “ispirazione divina” in Diosc. 16 (*AP* 6, 220), 3-4 ... ἄγρια δ' αὐτοῦ / ἐψύχθη χαλεπῆς πνεύματα θευφορῆς. Cfr. anche Alc. *AP* 7, 55 = *HE* 12, 5 (di Esiodo) τοίην γὰρ καὶ γῆρυν ἀπέπνεεν, ἐννέα Μουσέων / ὁ πρέσβυς καθαῶν γευσάμενος λιβάδων.

**ἴσα ... ἐκείναις:** cfr. Antip. Sid. *AP* 7, 2 = *HE* 8, 1-2 ... τὰν ἴσα Μούσαις / φθελγζαμέναν κεφαλάν ... Μαιονίδεω; anon. *AP* 9, 189, 5-6 (in riferimento a Saffo) ... ἥ γλυκὺν ὕμνον / εἰσαΐειν αὐτῆς δόξετε Καλλιόπης.

**κοσμεῖ:** qui il verbo ha il significato di “onorare”, cfr. S. *El.* 1139 λουτροῖς ε' ἐκόσμηε; *Ant.* 396, E. *Tr.* 1147 (*LSJ* III. 3). Cfr. anche Alph. *AP* 9, 97 = *GP* 8, 5-6 (di Omero) δὲ οὐ μία πατρὶς ἀοιδόν / κοσμεῖται, γαίης δ' ἀμφοτέρης κλίματα.

τὴν Ἐρέσω Μοῦσαν ἐν Αἰολίδι: Ereso è una città sulla costa orientale dell'isola di Lesbo. Altrove Saffo sembra essere nativa di Mitilene (Noss. *AP* 7, 718; Hdt. 2, 135), tranne che nella *Suda* (Σαπφώ· Λεσβία ἐξ Ἐρεσσοῦ, λυρική) e in alcune monete di epoca imperiale (cfr. B. V. Head, *Historia nummorum*, Oxford 1911, 560).

ἦ ... ἦ ... ἦ: l'anafora è uno stilema tipico degli inni e, come osserva Di Castri 1995, 187, insieme ad altri dettagli lessicali, avvicina questo componimento a *h. Ven.* 92-99, “concorrendo a rafforzare l'impressione di una sotterranea equiparazione tra Saffo e la dea”:

χαῖρε ἄνασσ' ἦ τις μακάρων τάδε δώμαθ' ἱκάνεις,  
 Ἄρτεμις ἦ Λητώ ἥ ἐ χρυσέῃ Ἀφροδίτῃ  
 ἦ Θέμις ἡϋγενῆς ἥ ἐ γλαυκῶπις Ἀθήνη  
 ἦ πού τις Χαρίτων δεῦρ' ἦλυθες αἶ τε θεοῖσι  
 πᾶσιν -ταιριζοῦσι καὶ ἄθᾶνατοι καλέονται,  
 ἦ τις νυμφάων αἶ τ' ἄλγεα καλὰ νέμονται,  
 ἦ νυμφῶν αἶ καλὸν ὄρος τόδε ναιετάουσι  
 καὶ πηγὰς ποταμῶν καὶ πῖσα ποιήεντα.

**5-8:** menzione dei temi della produzione poetica di Saffo, dagli epitalami (*frr.* 104-117a) alle poesie dedicate al culto di Adone e ai riti in onore della sua morte (*frr.* 140 e 168 V.)

Ὑμῆν Ὑμέναιος: Ὑμῆν, di etimologia sconosciuta, si originò probabilmente a partire da un grido rituale usato nelle cerimonie nuziali (forse un'invocazione a una divinità protettrice del matrimonio). Ὑμέναιος è la divinità del matrimonio, invocata nei canti nuziali, cfr. E. *Tr.* 314 Ὑμῆν ὦ Ὑμέναι' ἄναξ; *ib.* 331 Ὑμῆν ὦ Ὑμέναι' Ὑμῆν; Ar. *Pax* 1335 Ὑμῆν Ὑμέναι' ὦ; Id. *Av.* 1736, 1742 Ὑμῆν ὦ, Ὑμέναι' ὦ; Theoc. 18, 58 Ὑμᾶν ὦ Ὑμέναιε; da qui i due nomi sono usati come se fossero un'unica parola, cfr. Opp. *C.* 1, 341 ὕμῆν ὕμέναιον ἀείδων. Ὑμέναιος può significare anche semplicemente

“matrimonio”, come in S. *OT* 422, E. *Ion* 1475; al plurale, S. *Ant.* 813; E. *IA* 123; Phld. *Mus.* p. 68 K.

**εὐφεγγέα πεύκη**: gli epitalami solitamente erano intonati sostenendo delle torce nei pressi dell’abitazione della novella sposa, cfr. *Il.* 18, 491-493 ἐν τῇ μὲν ῥα γάμοι τ’ ἔσαν εἰλαπίναι τε, / νύμφας δ’ ἐκ θαλάμων δαΐδων ὑπο λαμπομενάων / ἡγίνεον ἀνὰ ἄστρῳ, πολὺς δ’ ὑμέναιος ὀρώρει; E. *Alc.* 915-916 τότε μὲν πεύκαις σὺν Πηλιάειν / σὺν θ’ ὑμεναίοις ἔστειχον ἔσω; *Ion* 1474-1476 οὐχ ὑπὸ λαμπάδων οὐδὲ χορευμάτων / ὑμέναιος ἐμὸς τέκνον ἔτικτε σὺν νύμφῃ. Le torce giocavano un ruolo importante nel rito matrimoniale, poiché ne segnavano ogni fase, dal bagno prenuziale al momento della processione della sposa verso la nuova casa (durante quest’ultima due torce accese erano sollevate dalla madre: la più antica rappresentazione di questo tipo di processione nuziale, con partecipanti divini e umani, è quella del pittore di Berlino 1686 (c. 550-540) (Londra, British Museum B 197, *Add<sup>2</sup>* 77. H. Oakley - R. H. Sinos, *The Wedding in Ancient Athens*, Wisconsin-London 1993, 29 fig. 66); anche durante il matrimonio la madre doveva sostenere una torcia, cfr. Σ *ad A. R.* 4, 808 τὸ παλαιὸν τὰς μητέρας τῶν γαμούντων ἐν τοῖς γάμοις δαδουχεῖν ἔθος ἦν; cfr. anche E. *Med.* 1024-1027 ἐγὼ δ’ ἐς ἄλλην γαῖαν εἴμι δὴ φυγάς, / ... πρὶν λέκτρα καὶ γυναῖκα καὶ γαμηλίους / εὐνὰς ἀγῆλαι λαμπάδας τ’ ἀνασχεθεῖν; *IA* 732 τίς δ’ ἀνασχέσει φλόγα;; *Ph.* 344-345 ἐγὼ δ’ οὔτε σοὶ πυρὸς ἀνῆψα φῶς / νόμιμον ἐν γάμοις; *Tr.* 308; per questo tema vd. E. Parisinou, ‘*Lighting*’ the world of women: lamps and torches in the hands of women in the late archaic and classical periods, “G&R” 47, 2000, 19-43: 28-34.

Εὐφεγγής come epiteto di πεύκη è iperbolico, perché di solito si usa in riferimento al giorno (A. *Pers.* 387; B. 19, 26 S.-M.) e alle stelle (A. *Arat.* 518; A. *R.* 3, 1195: ἄρκτος) o alla luna (B. 9, 29 S.-M.; Plu. 2, 161e). Nell’*Antologia* si trova solo qui. Πεύκη, “pino”, viene usato come metonimia per indicare qualunque cosa fatta di pino, specialmente la torcia, cfr. A. *Ag.* 288; S. *OT* 214; E. *Ion* 716; A. *fr.* 171. È un uso proprio soprattutto dei poeti tragici.



νυμφιδίων ... ὑπὲρ θαλάμων: per il nesso cfr. A. R. 1, 1031 νυμφιδίους θαλάμους; *IG* 12 (8), 441, 1 (Taso). L'aggettivo è di carattere tragico ed è testimoniato per la prima volta in Euripide, cfr. *Hipp.* 1140, *Alc.* 249, 885, *Andr.* 858. Vd. anche Ar. *Av.* 1729; *Euph. fr.* 107, 4 Powell, Opp. C. 4, 2; ricorre trentacinque volte in Nonno. Nell'*Antologia*, cfr. Leon. Tar. *AP* 9, 322 = *HE* 25, 8 τὸν νυμφίδιον θάλαμον; Antip. Sid. 7, 423 = *HE* 28, 6 νυμφίδιαν ἄλοχον; Crin. 6, 345, 4 νυμφιδίων ... λεχέων; Paul. Sil. 9, 770, 2 πόμα νυμφίδιον; 8, 122, 6 νυμφιδίων ... γόων. Θάλαμος ha qui il significato specifico di “camera della sposa”, cfr. *Il.* 11, 227; *Pi. P.* 2, 33; *S. Tr.* 913; *E. Hipp.* 540. Nella stessa sede metrica in Asclep. *AP* 5, 64 = *HE* 11, 6 e Posidipp. o Asclep. *AP* 5, 194 = *HE* 34, 2.

**Κινύρεω νέον ἔρνος:** perifrasi di sapore epico per indicare Adone, cfr. Bio. 1, 9, 1 τὸν υἱέα τῷ Κινύραο. Cfr. anche Theoc. 2, 121 Ἡρακλέος ἱερὸν ἔρνος e Polistr. *AP* 12, 91, 6 Παφίης ἔρνος Ἰοστεφάνου; Socrat. 14, 1, 1 Μουσέων Ἑλικώνιον ἔρνος. Cinira è un leggendario re di Cipro, dalla proverbiale ricchezza (cfr. *Il.* 11, 20-23; *Alcm. fr.* 26, 71 C.; *Tyrt. fr.* 9, 6 G.-P. πλουτοίη δὲ Μίδεω καὶ Κινύρεω μάλιον; *Pi. N.* 8,18), devoto ad Afrodite e fondatore della dinastia dei sacerdoti-re (vd. B. Mitford, *Further contributions to the Epigraphy of Cyprus*, “*AJA*” 65, 1961, 93-151: 136-137). Lo stretto legame di Afrodite con Adone fa sì che egli diventi il padre di quest'ultimo (vd. *RE* 11, 1, 484-486): la prima menzione di tale versione del mito si trova in Pl. *Com. fr.* 3 K.-A. (= 3 Pirrotta) ὦ Κινύρα, βασιλεῦ Κυπρίων, ἀνδρῶν δακυπρώκτων, / παῖς κοὶ κάλλιστος μὲν ἔφυ θαυμαστότατός τε / πάντων ἀνθρώπων, δύο δ' αὐτὸν δαίμον' ὀλεῖτον, / ἡ μὲν ἐλαυνομένη λαθροῖς ἐρετμοῖς, ὁ δ' ἐλαύνων.

Ἔρνος è un termine poetico che significa propriamente “germoglio, virgulto”, ma che si usa abitualmente in senso metaforico per indicare, come in questo caso, discendenti e figli, cfr. *Pi. N.* 6, 37; *B.* 5, 87 S.-M.; *A. Ag.* 1525, *Eu.* 661, 666; *S. OC* 1108; *E. Ba.* 1306; *Ar. Th.* 321 (*LSJ* II).

**ὀδυρομένη Ἀφροδίτη / εὐνήρητος:** al lamento di Afrodite per la prematura morte di Adone si riferisce *Sapph. fr.* 140 V. καθαίει, Κυθήρη', ἄβρος Ἀδωνις· τί κε θεῖμεν; /

καπτύπτεσθε, κόραι, καὶ κατερείκεσθε κίτωνας. Afrodite, innamorata di Adone, dopo la sua morte istituì in suo onore le feste Adonie. Il verbo ὀδύρομαι nell’epica si trova prevalentemente al participio. Lo iato ὀδυρομένη Ἀφροδίτη, dopo la quinta lunga davanti a nome proprio, è frequente nell’epica, cfr. *Il.* 19, 282; 24, 699; *Od.* 8, 337; Hes. *Th.* 980, *Op.* 521, [Hes.] *Sc.* 8, 47, *h. Ven.* 1, 93; Q. *S.* 13, 343; Musae. 38. Nell’*Antologia* si incontra nove volte e solo una nella stessa sede (Comet. *AP* 15, 40, 14). Σύνθρηνος è testimoniato solo qui e, con il significato di “compagno nel lamento”, in Arist. *EN* 1171b9 ὅλως τε συνθρήνους οὐ προσέεται διὰ τὸ μηδ’ αὐτὸς εἶναι θρηνητικός.

μακάρων ἱερὸν ἄλλος ὄρῃς: cfr. Sapph. *fr.* 2, 2-3 V.: χαρίεν μὲν ἄλλος / μαλί[αν]. Dioscoride immagina che dopo la morte Saffo abiti in un luogo paradisiaco che si addice agli dei, il “bosco dei beati”. Μάκαρ è attributo tipico delle divinità e si usa abitualmente con valore assoluto per riferirsi agli dei, cfr. *Od.* 10, 299 μακάρων μέγαν ὄρκον ὁμόσαι; Hes. *Op.* 136; Sol. *fr.* 13, 3 G.-P.; Pi. *O.* 1, 52; A. *Supp.* 1019. I greci credevano che alcuni uomini particolarmente cari agli dei dopo la morte fossero portati in un luogo ai confini del mondo, chiamato talvolta Campi Elisi, talvolta Isole dei Beati, vd. *Od.* 4, 561-569; Hes. *Op.* 166-173; Pi. *O.* 2, 68-77; A. *R.* 4, 811.

## 9-10: saluto finale

πάντη: il dio deve essere invocato con qualunque nome e in ogni luogo, cfr. Pl. *Cra.* 400 e ὥσπερ ἐν εὐχαῖς νόμος ἐστὶν ἡμῖν εὐχεσθαι οἵτινές τε καὶ ὁπόθεν χαίρουσιν ὀνομαζόμενοι. La πολυνυμία, in particolare, è un onore prezioso, cfr. Call. *Dian.* 6 δὸς μοι παρθενίην αἰώνιον, ἅππα, φυλάσσειν / καὶ πολυνυμίην, ἵνα μὴ Φοῖβος ἐρίζῃ; nominare un dio con tutti i suoi epiteti è un segno di rispetto e di riconoscimento della sua grandezza; per l’espressione cfr. *h. Cer.* 18 Κρόνου πολυνύμος υἱός; Pi. *I.* 5, 1 Μᾶτερ Ἀελίου πολυνύμε Θεία; S. *Ant.* 1115 πολυνύμε, Καδμείας ἄγαλμα νύμφας; Ar. *Th.* 320 πολυνύμε θηροφόνε παῖ; Theoc. 15, 109 τὴν δὲ χαριζομένα, πολυνύμε καὶ πολύννα; cfr. anche Arat. 4 πάντη δὲ Διὸς κεχρήμεθα πάντες.

**πότνια:** cfr. Sapph. *fr.* 1, 1-4 V.: Ἀφροδίτα, / ... / ... / πότνια .

**χαῖρε:** saluto abituale all'inizio e alla fine degli inni, che esprime anche l'augurio che il dio stia bene e tragga piacere dal canto, cfr. *h. Bacch.* 20 καὶ cὺ μὲν οὕτω χαῖρε, Διώνυς' εἰραφιῶτα; *h. Ap.* 545; *h. Merc.* 579; *h. Ven.* 292 χαῖρε θεὰ Κύπριος ἐϋκτιμένης μεδέουσα; ecc.

**θεοῖς ἴσα:** è probabile che il poeta si ispiri a Sapph. *fr.* 31, 1 V. ἴσος θεοῖσιν. Negli ultimi due versi la divinizzazione di Saffo è ormai compiuta: con un procedimento assolutamente originale, Dioscoride è partito da uno spunto iniziale, l'immagine di Saffo come decima Musa, per poi sviluppare il motivo attraverso il ricorso a una serie di citazioni selezionate all'interno della produzione della poetessa, escludendo deliberatamente le poesie più note dedicate alle compagne del tiaso, fino ad arrivare ad affermarne la divinità sulla base di un processo di identificazione tra Saffo e l'oggetto del suo canto, cioè le numerose divinità invocate: "la vicinanza tra Saffo e la divinità è il presupposto stesso dell'immortalità dell'opera poetica" (Cresci 1979, 248). Per comprendere l'originalità della tecnica adottata da Dioscoride, occorre confrontare questo epigramma con gli altri in cui compare il nome di Saffo, citata solo come metro di paragone per una poetessa, come in *AP* 9, 190, 7-8 (anon.), dove il confronto è con Erinna: Σαπφῶ δ' Ἡρίνης ὅσσον μελέεσεν ἀμείνων, / Ἡριννα Σαπφοῦς τόσσον ἐν -ξამέτροις, e in Noss. *AP* 7, 718 = *HE* 11 Ὡ ξεῖν', εἰ τύγε πλεῖς ποτὶ καλλίχορον Μιτυλήναν / τᾶν Σαπφοῦς χαρίτων ἄνθος ἐναυρόμενος / εἰπεῖν ὥς Μούσαισι † φίλα τῆναιτε λόγιςσα / τίκτειν ἴσαιδ' ὅτι μοι† οὖνομα Νοεὶς ἔθι.

**καὶς γὰρ αἰοιδάς / ἀθανάτας ἔχομεν νῦν ἔτι θυγατέρας:** la poetessa è una divinità immortale, perché immortali sono i suoi componimenti. Cfr. Pind. *N.* 4, 2-3 αἱ δὲ κοφαί / Μοισᾶν θύγατρεις αἰοιδαί; Pl. *Smp.* 209 d καὶ εἰς Ὅμηρον ἀποβλέψας καὶ Ἡσιόδον, καὶ τοὺς ἄλλους ποιητὰς τοὺς ἀγαθοὺς ζηλῶν, οἳ' ἔκγονα ἑαυτῶν καταλείπουσιν, ἃ ἐκείνοις ἀθάνατον κλέος καὶ μνήμην παρέχεται αὐτὰ τοιαῦτ' ὄντα; Stob. *Floril.* 4, 56, 36 ὅσοι μὲν γὰρ αὐτῶν ἄπαιδες τετελευτήκασιν, οἱ παρὰ τῶν Ἑλλήνων ἔπαινοι παῖδες αὐτῶν

ἀθάνατοι ἔσσονται. Nell'Antologia, cfr. Antip. Sid. *AP* 7, 14 = *HE* 11, 7-8 πῶς οὐκ ἐκλώσασθε πανάφθιτον ἥμαρ ἀοιδῶ / ἄφθιτα μηχανμένῃ δῶρ' Ἑλικωνιάδων; Antiphil. *AP* 9, 192 = *GP* 36, 1-2 (a proposito dell'*Iliade* e dell'*Odissea*) θυγατέρες ... / Μαιονίδου (vd. anche v. 7: ὑμετέρας γὰρ ἀοιδάς); Pynit. *AP* 7, 16 = *GP* 1, 2 αἱ δὲ σοφαί κείνης (Σαπφοῦς) ῥήσεις ἀθάνατοι. La stessa Saffo era consapevole dell'immortalità della sua poesia, cfr. *fr.* 147 V. μνάσασθαι τινά φαῖνμι †καὶ ἔτερον† ἀμμένων. Sull'immortalità di Saffo vd. Posidipp. *HE* 17, 5-7 Σαπφῶα δὲ μένουσι φίλης ἔτι καὶ μενέουσι / ὠδῆς αἱ λευκαὶ φθεγγόμεναι σελίδες / οὖνομα σὸν μακαριστόν; Tull. *Lau.* *AP* 7, 17 = *GP* 1, 7-8 γνῶσσαι ὥς Ἀίδεω σκότον ἔκφυγον, οὐδέ τις ἔσται / τῆς λυρικῆς Σαπφοῦς νόνημος ἡέλιος.

Secondo Moll 1920, 117, ἔχω avrebbe qui il valore di “considerare come”, un significato che tuttavia, per Liddell-Scott-Jones (s.v. A II 14), non è testimoniato con sicurezza in poesia, e in prosa compare per la prima volta in *P.Oxy.* 2, 292, 6 (circa 25 d.C.). Gabathuler 1937, 80 n. 121, osserva che, per trovare un senso soddisfacente per νῦν ἔτι, si potrebbe supporre che la stessa Saffo avesse definito “figlie immortali” le sue poesie. Per quest'immagine delle poesie come “figlie” di Saffo cfr. Antiphan. *fr.* 194 K.-A.: nel passo, tratto da un dramma intitolato Σαπφώ, la poetessa propone un indovinello, chiedendo chi sia quell'essere femminile i cui figli, tenuti in grembo, pur essendo afoni, diffondono chiaramente la loro voce in tutto il mondo, facendosi sentire anche dagli uomini lontani; il padre risponde che si tratta della *polis* e che i figli sono gli oratori, ma Saffo fornisce la corretta spiegazione, dicendo che la φύσις θήλεια è la lettera e i figli sono i caratteri (τὰ γράμματα). Quest'immagine “femminile” di trasmissione culturale non era affatto scontata in una società patrilineare e patriarcale come quella greca e infatti il padre non la capisce; a questo proposito, Williamson 1995, 16, osserva: “this image [...] points to a conceptual difficulty for and about female writers. Sappho's riddle draws from biology an image for a cultural process; but on the cultural level [...] motherhood is a problematic image for inheritance” e richiama Pl. *Phdr.* 275 de, in cui, a proposito dei discorsi scritti, ricorre un'immagine simile, ma “maschile” (*Phdr.* 275 de ὅταν δὲ ἅπαξ γραφῇ, κυλινδεῖται μὲν πανταχοῦ πᾶς λόγος ὁμοίως παρὰ τοῖς ἐπαίουσιν, ὥς δ' αὖτως παρ' οἷς οὐδὲν προσήκει, καὶ οὐκ ἐπίσταται λέγειν οἷς δεῖ τε καὶ μή. Πλημμελοῦμενος δὲ καὶ οὐκ ἐν

δίκη λοιδορηθεὶς τοῦ πατρὸς αἰεὶ δεῖται βοηθοῦ· αὐτὸς γὰρ οὔτ' ἀμύνεσθαι οὔτε βοηθῆσαι δυνατὸς ἀντὶ). È solo in età ellenistica che nasce l'idea di un'eredità poetica specificamente femminile.

Σμερδίη ὧ ἐπὶ Θρηγὶ τακίς καὶ ἐπ' ἔσχατον ὄστευν  
 κώμου καὶ πάσης κοίρανε παννυχίδος,  
 τερπνότατ' ὧ Μούσῃσιν Ἀνάκρεον, ὧ πὶ Βαθύλλῳ  
 χλωρὸν ὑπὲρ κυλίκων πολλάκι δάκρυ χέας,  
 αὐτόματά τοι κρῆναι ἀναβλύζοιεν ἀκρήτου  
 κῆρι μακάρων προχοαὶ νέκταρος ἀμβροσίου,  
 αὐτόματοι δὲ φέροισιν Ἴον τὸ φιλέσπερον ἄνθος  
 κῆποι, καὶ μαλακῇ μύρτα τρέφοιτο δρόσῳ,  
 ὄφρα καὶ ἐν Δηοῦς οἴνωμένος ἄβρ' ἀ χορεύσης  
 βεβληκῶς χροσέην χεῖρας ἐπ' Εὐρυπύλῃν.

“Tu che ti sei consumato per il tracio Smerdi fin nel profondo delle ossa,  
 signore del *komos* e di ogni veglia notturna,  
 Anacreonte, il più caro alle Muse, tu che spesso per Batillo  
 hai versato fresche lacrime sopra le coppe,  
 da sole per te zampillino sorgenti di vino puro  
 e dai beati (scorrono) ruscelli di nettare ambrosio,  
 da soli i giardini producano la viola, il fiore della sera,

---

AP 7, 31 = HE 19 = 19 Galán Vioque  
 P p. 213. Caret Pl.

εἰς τὸν αὐτὸν [Ἀνακρέοντα] Διοσκορίδου J

5-10 distinxit P cum hoc lemmate: Μελέαγρου εἰς τὸν αὐτὸν Ἀνακρέοντα. In duo epigrammata discerptum editur usque ad Reiskium

**1** Σμερδίη ὧ Reiske : σμερδιή C : σμερδιή P : Σμερδίῃ Brunk **2** κώμου P : κώμων Hecker • παννυχίδος C in margine Brunck : πανδοχίης P **3** τερπνότατ' ὧ Jacobs (metri causa) in adnot. (qui etiam τερπνότατ' ἐν commendat) : τερπνότατε P Brunck Jacobs : τερπνότατ' ἐν Μούσῃσιν Meineke commendat in adnot. : τερπνότατος Hecker **5** τοι C supra lineam Brunck : σοι P • ἀναβλύζοιεν C : ἀναβλύζοιεν P • ἀκρήτου Jacobs : ἄκρητον P Brunck Meineke **6** κῆρι P : κῆν Ap. B in margine van Herwerden • προχοαὶ P : προχὰς Hecker **7** φιλέσπερον P : φιλείαρον Hecker **8** μαλακῇ Brunck : μαλακῇ P : μαλακῇ C • τρέφοιτο Jacobs : τρέφοιτε P : τρέφοιντο Ap. B Brunck : τρέφοιθε Heinsius : τραφέντα Reiske **9** οἴνωμένος Salmasius : ὀνόμενος Hecker : οἴνωμένος ναίων P

e i mirti si nutrano di tenera rugiada,  
affinché anche nel grembo di Demetra, ubriaco, tu possa danzare mollemente  
abbracciato all'aurea Euripile”.

### Commento

Anacreonte era stato celebrato in età classica da Aristofane in *Th.* 161-162 (Ἰβικὸς ἐκεῖνος ἀνακρέων ὁ Τῆιος / κάλκαϊος, οἵπερ ἄρμονίαν ἐχύμιεν) e da Crizia, *fr.* 1 D.-K. = 8 G.-P.:

τὸν δὲ γυναικείων μελέων πλέξαντά ποτ' ὤδ' αἶς  
ἡδὺν Ἀνακρείοντα Τέως εἰς Ἑλλάδ' ἀνῆγεν,  
κυμποσίῳ ἐρέθισμα, γυναικῶν ἡπερόπευμα,  
αὐλῶν ἀντίπαλον, φιλοβάρβιτον, ἡδύν, ἄλυπον.  
οὐ ποτέ σου φιλότης γηράσεται οὐδὲ θανεῖται,  
ἔσ' ἂν ὕδωρ οἶνῳ συμμειγνύμενον κυλίεσσι  
παῖς διαπομπεύῃ, προπόσεις ἐπιδέξια νωμῶν  
παννυχίδας θ' ἱερὰς θήλεις χοροὶ ἀμφιέπωσιν,  
πλάστιγξ θ' ἡ χαλκοῦ θυγάτηρ ἐπ' ἄκρασι καθίζη  
κοττάβου ὑψηλαῖς κορυφαῖς Βρομίου ψακάδεσσιν.

Certamente Dioscoride ha tenuto presente questo componimento (si veda il comune riferimento alla *παννυχίς* e il tema dell'immortalità del poeta), ma il ritratto di Anacreonte che affiora dalle due poesie è del tutto differente: come osserva Cresci, se Crizia canta il poeta del simposio, il seduttore di donne, Dioscoride descrive Anacreonte con alcuni tratti che diverranno fissi nella tradizione letteraria successiva e che si rifletteranno nelle anacreontee: l'amore per i fanciulli e il vino. Tuttavia, la differenza più profonda tra i due componimenti è che “Crizia parla in termini di giudizio estetico, letterario, Dioscoride rivolge il suo interesse verso alcuni aspetti della biografia di Anacreonte, più precisamente i suoi amori struggenti per Smerdi e

Batillo” (Cresci 1979, 249). Diversamente dall’epigramma su Saffo, qui Dioscoride non attinge direttamente alla poesia di Anacreonte, ma si limita a fare degli accenni generici alle figure di due suoi amasii, i cui nomi ricorrono nei frammenti anacreontei rimasti o in altre testimonianze degli antichi, ma non esattamente nei modi qui descritti dall’epigrammista.

Questo è certamente il carme dioscorideo più imitato (fa parte di una serie di epigrammi su Anacreonte che si estende da *AP* 7, 23 ad *AP* 7, 33), anche se, dando una rapida scorsa agli altri componimenti, salta subito agli occhi la sua originalità. Ancora una volta, infatti, Dioscoride si conferma poeta raffinato e innovativo: se l’amore rappresenta il nucleo tematico essenziale della produzione di Anacreonte, egli delinea un ritratto del grande lirico che ruota proprio attorno all’*eros*, protagonista, seppur in modo diverso, tanto della sua vita quanto della sua esistenza oltremondana; per fare questo, l’epigrammista si serve degli stilemi e delle metafore più comuni della poesia erotica e, allo stesso tempo, sparge a piene mani per l’intero epigramma una vena di sottile ironia che troverà piena realizzazione nel distico finale.

### Commento

**1-4:** invocazione ad Anacreonte attraverso quattro differenti definizioni alle quali corrisponderanno, ai vv. 5-8, altrettanti auguri

ὦ ... ὦ ... ὦ: apostrofe in *tricolon*; per l’anafora dell’ ὦ cfr. anon. *AP* 7, 23b (su Anacreonte) ὦ τὸ φίλον τέρεξας, φίλε, βάρβιτον, ὦ σὺν ἁοιδῶ / πάντα διαπλώσας καὶ σὺν ἔρωτι βίον; cfr. anche Theoc. 1, 115; 3, 18-19; 16, 104-105; 18, 38; 22, 23. Si tratta di un espediente che serve a enfatizzare l’emozione e spesso assume la forma di un *tricolon*, un uso tipicamente ellenistico, cfr. A. R. 3, 674-675; Theoc. 15, 123-124; 1, 115; Call. *Lav. Pall.* 89-90. Sull’uso di ὦ in poesia cfr. J. A. Scott, *The vocative in Homer and Hesiod*, “AJPh” 24, 1903, 192-196; *The vocative in Aeschylus and Sophocles*, “AJPh” 25, 1904, 81-84; C. W. E. Miller, *The vocative in Apollonius Rhodius*, “AJPh” 24, 1903, 197-199; F. Williams, Ἔρως in *Theocritus*, “Eranos” 71,



1973, 52-67; G. Giangrande, *The use of vocative in Alexandrian epic*, “CQ” 18, 1968, 52-59; A. Kamblis, *Anredenformen bei Pindar*, in *Χάρις Κεστάντινῳ* I. Βουρβέρη, Atene 1964, 95-199; E. Dickey, *Greek Forms of Address*, Oxford 1996, 199-206.

**Σμερδίη** ὧ ἐπὶ **Θρηγὶ** τακεῖς καὶ ἐπ’ἔσχατον ὄστευν: la prima invocazione ad Anacreonte sottolinea il suo amore per Smerdi di Tracia; cfr. Max. Tyr. 18, 9 (p. 233 Hob.) μετὰ δὲ αὐτοῦ τὰ ἔσχατα τῆς Σμέρδιος κόμης καὶ τῶν Κλεοβούλου ὀφθαλμῶν καὶ τῆς Βαθύλλου ὥρας. Eliano (*VH* 9, 4) dice che Smerdi era un *eromenos* di Policrate il quale, vedendo che il ragazzo era attaccato ad Anacreonte, gli tagliò i capelli; tuttavia il poeta dominò il suo risentimento e incolpò in un carme il giovinetto di quell’atto insensato. Smerdi è menzionato per nome solo nel *fr.* 3 G., ma i *fr.* 26 (ἀπέκειρας δ’ἀπαλῆς κόμης ἄμωμον ἄνθος) e 71 G. sono sul taglio della chioma; invece il *fr.* 81 G. (ὠρικὴν κιόντα χάιτην), che per molti si riferiva allo stesso Smerdi (Gow-Page 1965, II, 45), per Gentili allude a Batillo (vd. B. Gentili, *Anacreonte fr.* 47 D, “Maia” 21, 1958, 157-160: 159). In ogni modo, le allusioni allo struggimento amoroso per Smerdi e al pianto per Batillo “sembrerebbero indicazioni vaghe, generiche, senza un riferimento preciso, testuale alle poesie di Anacreonte” (Cresci 1979, 249). Smerdi è citato, come amante del poeta di Teo, anche in [Simon.] *AP* 7, 25 = *HE* 14, 8 καὶ τὸν Σμερδίῳ Θρηγὶα λέλοιπε πόθον; Antip. Sid. *AP* 7, 27 = *HE* 15, 6 ἢ Κίκονα Θρηγὶδος Σμερδίῳ πλόκαμον; *AP* 7, 29 = *HE* 16, 3-4 εὔδει καὶ Σμέρδις, τὸ Πόθων ἔαρ, ᾧ σὺ μελίσδων / †βάρβιτ’ ἀνεκρούου† νέκταρ ἐναρμόνιον.

**Τακεῖς**: il verbo *τήκομαι* è usato in modo metaforico, con valore erotico. *Τήκομαι* era già impiegato in riferimento all’uomo in Omero, quasi sempre in relazione al pianto, come in *Od.* 8, 521-522 (ταῦτ’ ἄρ’ αἰδοὺς ἄειδε περικλυτός· αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς / τήκετο, δάκρυ δ’ἔδυν ὑπὸ βλεφάροισι παρειάς) e *Od.* 19, 204-209 (τῆς δ’ἄρ’ ἀκουούσης ῥέε δάκρυα, τήκετο δὲ χρώς. / ὥς δὲ χιὼν κατατήκητ’ ἐν ἀκροπόλοισιν ὄρεσσιν, / ἦν τ’ εὖρος κατέτηξεν, ἐπὴν ζέφυρος καταχέυῃ, / τηκομένης δ’ ἄρα τῆς ποταμοὶ πλήθουσιν ῥέοντες / ὥς τῆς τήκετο καλὰ παρήϊα δάκρυ χεούσης). Pindaro per primo usa il verbo

nell'accezione metaforica di "sciogliersi" per amore, *fr.* 123, 10-12 Snell: ἄλλ' ἐγὼ τᾶς ἔκατι κηρὸς ὥς δαχθεὶς ἔλα / ἱρᾶν μελιττᾶν τήκομαι, εὐτ' ἂν ἴδω / παίδων νεόγυιον ἐς ἥβαν. Al valore erotico del verbo concorrono tanto la metafora dello sguardo infuocato che accende di desiderio (vd. *Pi. fr.* 123, 3-5 Snell) quanto una certa percezione dell'Eros, propria dell'età arcaica, come potenza che "scioglie" ogni resistenza, testimoniato da attributi come λυσιμελής (vd. *Hes. Th.* 120-21 Ἔρος ... / λυσιμελής e 910-11 τῶν καὶ ἀπὸ βλεφάρων ἔρος εἴβeto δερκομενάων / λυσιμελής; *Alcm. fr.* 26, 61 Calame λυσιμελεῖ τε πόσι; *Archil. fr.* 196 W. ἀλλά μ' ὁ λυσιμελής ὤταιρε δάμναται πόθος; *Sapph. fr.* 130 V. Ἔρος ... ὁ λυσιμελής) e τακερός (*Alcm. fr.* 26, 61-62 Calame τακερώτερα / δ' ὕπνω καὶ κανάτω ποτιδέρεται; *Ibyc. fr.* 6, 1-2 Ἔρος αὐτὲ με κυανέοισιν ὑπὸ / βλεφάροις τακέρ' ὄμμασι δερκόμενος; *Anacr. fr.* 139 G. τακερὸς δ' Ἔρωσ). In Teocrito τήκομαι è usato con lo stesso valore metaforico all'interno di una procedura magica, *Id.* 2, 38-39 ὥς τοῦτον τὸν κηρὸν ἐγὼ σὺν δαίμονι τάκω, / ὥς τάκοιθ' ὑπ' ἔρωτος ὁ Μύνδιος αὐτίκα Δέλφις. Anche in Apollonio Rodio si trova questo verbo in occasione dell'incontro tra Giasone e Medea: *A. R.* 3, 1019-1021 ἱαίνετο δὲ φρένας εἴσω / τηκομένη, οἷόν τε περὶ ῥοδέεσσιν ἑέρση / τήκεται ἡφίοισιν ἱαινομένη φαέεσσιν (il modello è *Il.* 23, 597-600). Nell'epigramma la metafora è ripresa da Asclepiade, *AP* 5, 210 (= *HE* 5 = 5 Sens) †Τῷ θαλλῷ† Διδύμη με συνήρπασεν ὦμοι, ἐγὼ δὲ / τήκομαι, ὥς κηρὸς πᾶρ πυρί, κάλλος ὁρῶν (l'immagine si ritrova, variata, in Meleagro, *AP* 12, 72 = *HE* 92, 1-4 Ἦδη μὲν γλυκὺς ὄρθρος· ὁ δ' ἐν προθύροισιν ἄπνος / Δᾶμις ἀποψύχει πνεῦμα τὸ λεφθὲν ἔτι / χητέλιος Ἡράκλειτον ἰδὼν· ἔστη γὰρ ὑπ' ἀγᾶς / ὀφθαλμῶν, βληθεὶς κηρὸς ἐς ἀνθρακίην); vd. anche Agath. *API.* 80, 5-6 Ἴσα γὰρ αὐτῷ / κηρῷ τηκομένῳ τήκεται ἡ καρδίη. Diverso è il valore metaforico di τήκομαι in Theoc. 2, 83 τὸ δὲ κάλλος ἐτάμετο, dove indica la consunzione di Simeta per la malattia d'amore, e 11, 13-14 (Polifemo consunto dall'amore per Galatea): ὁ δὲ τὰν Γαλάτειαν αἰδῶν / αὐτῷ ἐπ' αἰόνος κατετάμετο φυνιοέεσας (vd. la ripresa di Paul. Sil. *AP* 5, 258, 7-8). In questi passi il verbo descrive uno stato patologico della passione amorosa ed è proprio con tale valore che va inteso nell'epigramma dioscorideo, come è confermato dalla successiva espressione ἐπ' ἔσχατον ὀστεῦν (vd. *infra*).

Analogo significato metaforico di “sciogliersi” per amore di qualcuno ha il verbo *tabescere* nella poesia latina, cfr. Prop. 1, 15, 20; 3, 6, 23; 3, 12, 9; Ov. *Met.* 3, 487 *ut intabescere flavae / igne levi cerae matutinaeque pruinae / sole tepente solent, sic attenuatus amore / liquitur et tecto paulatim carpitur igni*. Su questa metafora vd. G. Spatafora, *Il fuoco d'amore. Storia di un topos dalla poesia greca arcaica al romanzo bizantino. IV: Luminosità, occhi e fuoco d'amore e altre metafore affini, “Orpheus”* 1-2, 2006, 119-153: 148-153.

**ἐπ'ἔσχατον ὀστεῦν**: cfr. Theoc. 3, 17 ὅς με κατασμήχων καὶ ἐς ὀστέον ἄχρῃς ἰάπτει. Per l'amore come una malattia che attacca le ossa e, soprattutto, il midollo, cfr. Archil. *fr.* 193 W. δύστηνος ἔγκειμαι πόθῳ / ἄψυχος, χαλεπῇσι θεῶν ὀδύνησιν ἔκητι / πεπαρμένος δι' ὀστέων; E. *Hipp.* 253-255 χρῆν γὰρ μετρίας εἰς ἀλλήλους / φιλίας θνητοὺς ἀνακίρνασθαι / καὶ μὴ πρὸς ἄκρον μυελὸν ψυχῆς; Sophr. *fr.* 32 K.-A. πρὶν αὐτὰν τὰν νόσον εἰς τὸν μυελὸν κυρωθῆναι; Theocr. 3, 17 (vd. *supra*); 7, 102 ὥς ἐκ παιδὸς Ἰατρος ὑπ' ὀστέον αἴθετ' ἔρωτι; 30, 21-22: τῷ δ'ὁ πόθος καὶ τὸν ἔσω μύελον ἐσθίει / ὁμμιμνασκομένῳ; A. R. 3, 761-765 ἔνδοθι δ' αἰεὶ / τεῖρ' ὀδύνη κυμήχουσα διὰ χροός, ἀμφὶ τ' ἀραιάς / ἵνας καὶ κεφαλῆς ὑπὸ νείατον ἰνίον ἄχρῃς, / ἔνθ' ἀλεγεινότατον δύνει ἄχος, ὁππότε' ἀνίας / ἀκάματοι πρᾶπίδεςσιν ἐνικίμψωσιν Ἰέρωτες; Asclep. *AP* 5, 162 = *HE* 8, 2 ὁ πόνος δύεται εἰς ὄνυχας; Paul. Sil. *AP* 5, 239, 3-4 ἤδη γὰρ μετὰ κάρκα δι' ὀστέα καὶ φρένας ἔρπει / παμφάγον ἀσθμαίνων οὗτος ὁ πικρὸς Ἰέρως; in ambito latino cfr. Cat. 35, 15; 45, 16; 61, 169-171: *illi non minus ac tibi / pectore uritur intimo / flamma, sed penite magis*; Verg. *Aen.* 4, 66; G. 3, 258-259: *magnum cui versat in ossibus ignem / durus amor*; Ov. *Ep.* 4, 15, 70; 16, 275-276: *non mea sunt summa leviter districta sagitta / pectora; descendit vulnus ad ossa meum*; Sen. *Phdr.* 641; Apul. *Met.* 2, 7, 7. Ὀστεῦν è una forma poetica; nell'*Antologia* si trova in Leon. *AP* 7, 480 = *HE* 74, 1; Antip. Sid. 7, 218 = *HE* 23, 9; Polem. 11, 38, 3; la *iunctura* è testimoniata in Arist. *HA* 492 a 17: τὸ δ'ἔσχατον ὀστεῦν.

Ἐπ'ἔσχατον è un'espressione frequente, soprattutto con ἔσχατος al plurale, cfr. S. *fr.* 956, 1: ἐπ'ἔσχατα χθονός; *OC* 217: ἐπ'ἔσχατα βαίνεις; *Ant.* 853: προβάς' ἐπ' ἔσχατον θράκους. Ἐσχατος si usa con significato spaziale per riferirsi a luoghi remoti, cfr. *Od.*

1, 23 ἔσχατοι ἀνδρῶν; 6, 205; 21, 9. Nel verso dioscorideo l'espressione veicola l'idea della profondità dello struggimento di Anacreonte e contribuisce a connotare la vita amorosa del poeta come uno stato di logoramento e consunzione.

**κώμου καὶ πάσης κοίρανε παννυχίδος:** cfr. *Epigr. Gr.* 835, 3 Kaibel κοίρανε κώμων; Arch. *AP* 7, 213 = *GP* 21, 7-8 κοίρανος ὕμνων / Μαιονίδας. Per il legame di Anacreonte con il κῶμος, cfr. [Simon.] *AP* 7, 24 = *HE* 3, 5-6 φιλόκωμος / παννύχιος, Antip. Sid. *AP* 7, 26 = *HE* 14, 5 ὥς ὁ Διοωνύσου μεμελημένος εὐάει κώμοις; 7, 27 = *HE* 15, 1-2 Εἴης ἐν μακάρεσσιν, Ἀνάκρεον, εἶχος Ἰώνων, / μήτ' ἐρατῶν κώμων ἄνδιχα μήτε λύρης; si veda anche la raffigurazione del poeta nella ceramica attica (vd., in particolare, N. Breitenstein, *Graeske Vaser*, Copenhagen 1957, p. 24 e tavv. 32-33; J. Boardman, *Athenian Red Figure Vases: The Archaic Period*, Londra 1975, 219, 222, figure 131 e 261; F. Frontisi-Ducroux e F. Lissarague, *De l'ambiguité à l'ambivalence. Un parcours dionysiaque*, "Annali del Seminario di Studi del Mondo Classico. Archeologia e Storia Antica" 5, 1983, 11-32; S. D. Price, *Anacreontic Vases Reconsidered*, "GRBS" 31, 1990, 133-175). Παννυχίς, che indica propriamente la "veglia", si riferisce alla notte d'amore, cfr. Mel. *AP* 6, 162 = *HE* 11 Ἀνθεμά σοι Μελέαγρος -ὄν συμπάιστορα λύχον, / Κύπρι φίλη, μύστην σῶν θέτο παννυχίδων; anon. *AP* 16, 309, 4 (su una statua di Anacreonte) τερπνὰ φιλαγρύπνων σήματα παννυχίδων; anon. *AP* 5, 200 = *HE* 36 ὁ κρόκος οἷ τε μύροισιν ἔτι πνεῖοντες Ἀλεξοῦς / σὺν μίτραϊς κισσοῦ κυάνεοι στέφανοι / τῷ γλυκερῷ καὶ θῆλυ κατιλλώπτοντι Πριήπῳ / κεῖνται τῆς ἱερῆς ξείνια παννυχίδος; *AP* 5, 201 = *HE* 37 Ἠγρύπνησε Λεοντίς ἕως πρὸς καλὸν -ῶν / ἀστέρα τῷ χρυσέῳ τερπομένη Σθενίῳ, / ἥς πάρα Κύπριδι τοῦτο τὸ σὺν Μούσαισι μεληθέν / βάρβιτον ἐκ κείνης κεῖτ' ἔτι παννυχίδος; cfr. anche Ar. *Nu.* 1068-1069 οὐ γὰρ ἦν ὕβρις τῆς / οὐδ' ἡδὺς ἐν τοῖς στρώμασιν τὴν νύκτα παννυχίζειν; fr. 715 K.-A. ὅστις ἐν ἡδυόμοις / στρώμασι παννυχίζειν / τὴν δέσποιναν ἐρείδεις.

**τερπνότατ' ὦ Μούσῃσιν Ἀνάκρεον:** per la relazione di Anacreonte con le Muse cfr. Anacr. fr. 2 οὐ φιλέω, ὃς κρητῆρι παρὰ πλέῳ οἶνοποτάζων / νείκεα καὶ πόλεμον δακρυόεντα λέγει, / ἀλλ' ὅστις Μουσέων τε καὶ ἀγλαὰ δῶρ' Ἀφροδίτης / συμμίγγων ἐρατῆς

μνήσκεται εὐφροσύνης; [Simon.] *AP* 7, 25 = *HE* 14, 1-2 Οὗτος Ἀνακρείοντα τὸν ἄφθιτον εἵνεκα Μουσέων / ὕμνοπόλον; Antip. Sid. *AP* 7, 27 = *HE* 15, 9-10 τριχοῖς γὰρ, Μούσαισι Διωνύῳ καὶ Ἑρωτι, / πρέσβυ, κατεσπείσθη πᾶς ὁ τεὸς βίοτος. Per la forma Μούσῃσιν cfr. *h. Merc.* 450 καὶ γὰρ ἐγὼ Μούσῃσιν Ὀλυμπιάδεσσιν ὀπηδός ε, nell' *Antologia*, Mel. *AP* 4, 1, 1; Phil. *AP* 9, 88, 7; Poll. 11, 127, 1. In modo simile Platone elogia Aristofane, *FGE* 14: αἱ Χάριτες τέμενός τι λαβεῖν ὅπερ οὐχὶ πεσεῖται ζηλοῦσαι, / ψυχὴν ἠῆρον Ἀριστοφάνους. Il riferimento al κῶμος e alle Muse, che definisce Anacreonte come poeta del simposio, è collocato, con un abile incastro, tra la menzione di Smerdi e quella di Batillo, i giovani amati dal poeta e cantati nelle sue poesie.

ὦ πὶ Βαθύλλῳ / χλωρὸν ὑπὲρ κυλίκων πολλάκι δάκρυ χέας: cfr. Hor. *epod.* 14, 9-12 *non aliter Samio dicunt arsisse Bathyllo / Anacreonta Teium / qui persaepe cava testudine flevit amorem / non elaboratum ad pedem.* Il *dicunt* oraziano porta a escludere una dipendenza diretta di Dioscoride dal testo di Anacreonte; si potrebbe credere che Orazio derivi la notizia dall'epigrammista sulla base delle concordanze esistenti tra i due poeti e sull'originalità dell'accento di Dioscoride al pianto del poeta per Batillo rispetto agli altri epigrammisti che hanno celebrato Anacreonte; tuttavia, come osserva Cresci, nel *dicunt* oraziano bisognerà più probabilmente cogliere un'allusione a quelle raccolte di aneddoti e di leggende sulle vite dei poeti che si formarono in età ellenistica ed ebbero un successo duraturo; l'opera di Cameleonte (il quale aveva scritto un saggio, oltre che su Alceo, Saffo ed Eschilo, anche su Anacreonte, come ci attesta Ath. 12, 533 e, nel quale aveva toccato anche il problema di Euripide) "potrebbe aver fornito a Dioscoride [...], più sicuramente a Orazio un ricco repertorio di motivi biografici cui Orazio ha attinto una notizia e Dioscoride gli elementi che costituiscono l'ossatura della prima parte dell'epigramma" (Cresci 1979, 250). Il nome di Batillo ricorre in Anacr. *fr.* 148 G. Βάθυλλος; nell' *Anthologia*, cfr. Antip. Sid. *AP* 7, 30 = *HE* 17, 3 ἀκμὴν οἶν' ἐρόεντι μελίξεται ἀμφὶ Βαθύλλῳ / ἥμερα καὶ κισσοῦ λευκοῦ ὄδωδε λίθος; Leon. *AP* 16, 306 = *HE* 31, 7 Μέλπει δ' ἤε Βάθυλλον ἐφίμερον; *AP* 16, 307, 5-6: Μελίσδεται δὲ τὰν χέλυν διακρέων / ἦτοι Βάθυλλον ἢ καλὸν Μεγιστέα. Per l'aferesi cfr., nell' *Anthologia*, Aeschr. *AP* 7, 345, 1; Asclep. 5, 150, 3; Rufin. 5, 9, 5.

ὑπὲρ κυλίκων: giuntura unica. Il termine κύλιξ non compare in Omero, ma è testimoniato in un'iscrizione siciliana del VII / VI secolo a. C., *SEG* 31, 838.

χλωρὸν... δάκρυ: nesso euripideo, cfr. E. *Med.* 906 χλωρὸν... δάκρυ, 922 χλωροῖς δακρύοις; *Hel.* 1189 χλωροῖς ... δάκρυσι. Nell'*Antologia* cfr. Anyt. *AP* 7, 646 = *HE* 7, 2 χλωροῖς δάκρυσι. Queste lacrime devono essere ricollegate a un contesto simposiaco: il poeta piange ricordando in un canto il suo amore per Batillo; l'immagine di qualcuno che versa lacrime per il ricordo in lui suscitato da un canto è omerico, cfr. *Od.* 8, 90-93 αὐτὰρ ὅτ' ἄψ ἄρχοιτο καὶ ὀτρύνειαν αἰεΐδειν / Φαιήκων οἱ ἄριστοι, ἐπεὶ τέρποντ' ἐπέεσσιν, / ἄψ Ὀδυσσεὺς κατὰ κρᾶτα καλυψάμενος γοάσκειεν.

L'aggettivo χλωρός possiede due accezioni prevalenti: una legata alla nozione cromatica di “giallo-verde”, “verde pallido” e l'altra che veicola un'idea di freschezza e “liquidità” (che è quella presente nel nostro verso); cfr. Irwin 1974, 31-68: lo studioso cerca di dimostrare che questo aggettivo, connesso con il termine χλόη, “vegetazione”, appartiene alla sfera semantica “umido/vita/giovinezza”. La prevalente nozione di “fresco”, “crescente” spiega anche perché l'aggettivo sia frequentemente congiunto alle lacrime: se χλωρός indica il fiorire di qualcosa in misura copiosa, riferito alle lacrime può significare una grande abbondanza di pianto; con lo stesso valore Omero usa θαλερός e τέρεν (*Il.* 6, 496; 24, 9, 794; 2, 266), cfr. Eustath. 217, 1 ἵστέον ὅτι ἐπεὶ τὰ κυρίως θάλλοντα καὶ ἀπαλὰ εἰσι, διὰ τοῦτο καὶ τέρεν δάκρυόν που λέγεται τὸ ἀπαλόν. ἐπεὶ δὲ καὶ χλωρά εἰσι τὰ θάλλοντα καὶ ὑγρότητα ἔχει πλείω, διὰ τοῦτο καὶ ὑγρὸν δάκρυον καὶ χλωρὸν ὁ Εὐριπίδης φησί. Σοφοκλῆς δὲ ἐν Τραχινίαις χλωρὸν ἄχραν δακρύων ἔφη.

D'altra parte, χλωρός è spesso usato per descrivere delle emozioni e, in particolar modo, la paura (vd. Irwin *cit.*, 62 ss.), cfr. Hom. *Il.* 10, 376; 15, 4; A. *Supp.* 566-567 χλωρῷ δείματι θυμόν / πάλλοντ' ὄψιν ἀήθη; E. *Supp.* 598-599 ὥς ὑφ' ἥπατι / δειῖμα χλοερὸν ταράσσει. La ragione di quest'uso sta nella connessione, anche etimologica, tra χλωρός e χολή, la bile; vd. anche Theoc. 25, 220 χλωρὸν δέος εἶχεν ἕκαστον. Nella letteratura medica l'aggettivo è usato per denotare pallore (Hp. *Progn.*

2, 11 e 24 e Thuc. 2, 49 nella descrizione della peste); si veda Sapph. fr. 31, 14 V. *χλωροτέρῃα ποίῃας*, poi ripreso da Longo 1, 17, 4 *χλωρότερον τὸ πρόσωπον ἦν πόας θερυνῆς*. L'aggettivo *χλωρός*, in conclusione, in virtù del suo significato primario di “fresco”, “fiorente”, può indicare un'intensificazione del termine cui è riferito, proprio perché è connesso con la sfera semantica del fiorire delle piante; quando è usato in riferimento a un'emozione, indica una copiosa produzione di bile, che determina appunto uno stato di malattia o, in ogni caso, un'emozione violenta; nel verso dioscorideo, l'aggettivo possiede certamente la nozione di “fresco” e concorre a costruire l'immagine di un pianto abbondante e senza fine; proprio la connessione con il termine *δάκρυ* e l'uso dell'attributo nella descrizione dei sintomi della malattia amorosa, come nel noto frammento saffico, ci riporta a una situazione erotica dagli esiti negativi, riproponendo dunque, anche in relazione a Batillo, la condizione descritta al v. 1 riguardo alla passione per Smerdi. Se espressioni come *τήκομαι, ἔσχατον ὅστεῦν, χλωρὸν δάκρυ*, tendono a configurare la vita di Anacreonte come uno stato di continuo struggimento, l'oltretomba assume invece i contorni di un luogo paradisiaco in cui si compie il coronamento di ogni desiderio amoroso.

*αὐτόματάι τοι κρῆναι ἀναβλύζοιεν ἀκρήτου*: con perfetta simmetria, ai quattro versi iniziali, dedicati alla rievocazione delle pene amorose di Anacreonte, seguono altri quattro versi, in cui Dioscoride si augura che il grande lirico possa soggiornare in un oltretomba descritto come un luogo paradisiaco, come sottolinea l'anafora di *αὐτόματος* (v. 5 e v. 7), secondo il modello esiodeo di *Op.* 117-118 *καρπὸν δ' ἔφερε ζεῖδωρος ἄρουρα / αὐτομάτη πολλόν τε καὶ ἄφθονον*; cfr. Antip. Sid. *AP* 7, 23 = *HE* 13 *Θάλλοι τετρακόρυμβος, Ἀνάκρεον, ἀμφὶ σὲ κισσός / ἄβρᾶ τε λειμώνων πορφυρέων πέταλα / πηγαὶ δ' ἄργινόνεντος ἀναθλίβονται γάλακτος / εὐῶδες δ' ἀπὸ γῆς ἡδὺ χέοιτο μέθυ, / ὄφρα κέ τοι σποδιή τε καὶ ὁστέα τέρψιν ἄρῃται, / εἰ δὴ τις φθιμένοις χρίμπτεται εὐφροσύνα*. Per la descrizione di questo *locus amoenus* Dioscoride ha tenuto presente Hom. *Od.* 5, 68-73 *ἢ δ' αὐτοῦ τετάνυστο περὶ σπέιους γλαφυροῖο / ἡμερὶς ἡβώωσα, τεθήλει δὲ σταφυλῆσι / κρῆναι δ' -ζεῖης πίσυρες ῥέον ὕδατι λευκῷ, / πλησίαι ἀλλήλων τετραμμέναι ἄλλυδις ἄλλη. / Ἀμφὶ δὲ λειμῶνες μαλακοὶ ἴου ἡδὲ σελίνου / θήλειον*. Si avverte anche un'eco di A. R. 3,

221-224 αἱ δ' ὑπὸ τῇσιν / ἀέναοι κρῆναι πίκυρες ῥέον, θς ἐλάχηνεν / Ἥφαιστος. Καὶ ῥ' ἡ μὲν ἀναβλύσκει γάλακτι / ἡ δ' οἶνω, τριτάτη δὲ θυώδει νᾶεν ἀλοιφῇ.

Le fonti di vino sono una caratteristica tipica dei luoghi paradisiaci, cfr. E. *Ba.* 707, A. R. 3, 224, Theoc. 5, 124-125, Ath. 5, 200 c: ἀνέβλυζον ... καὶ κρουνοὶ δύο, δ μὲν γάλακτος, δ δὲ οἶνου. L'immagine tratteggiata dal sostantivo κρήνη e dal successivo προχόη, che indica la bocca dei fiumi da cui sgorga molta acqua, è chiaramente iperbolica (fonti di vino e fiumi di nettare!), in sintonia con la descrizione del poeta di un *locus amoenus* in cui ogni elemento è naturalmente presente in misura copiosa.

Ἄκρητος si riferisce al vino puro, non mescolato con l'acqua, e compare come aggettivo insieme a οἶνος (*Od.* 24, 73; *Hdt.* 1, 207; *X. An.* 4, 5, 27) o da solo sostantivato (*Ar. Eq.* 105; *Men. fr.* 779). Per il nesso αὐτόματαί ... κρῆναι cfr. *Arist. Mete.* 353 b 28: διὸ τὰ μὲν αὐτόματα ῥεῖ τὰ κρηναῖα καὶ ποτάμια.

κῆκ μακάρων προχοαὶ νέκταρος ἀμβροσίου: il nettare è il nutrimento proprio degli dei, distinto dall'ambrosia nell'epica, perché considerati il primo una bevanda, la seconda un cibo (*Od.* 5, 93; *h. Cer.* 49; *h. Ap.* 10); in seguito anche l'ambrosia sarà assimilata a una bevanda (*Sapph. fr.* 141 V.; *Alcm. fr.* 133 C.; *Anaxandr. fr.* 57, 2; *Ar. Eq.* 1095; *Theoc.* 15, 108; *Chrysipp. Stoi.* 3, 178). Entrambi sono efficaci contro la morte e spesso appaiono insieme: in *Il.* 19, 37-39 Teti infonde nettare e ambrosia nelle narici di Patroclo per conservare intatto il corpo dell'eroe. Il termine ἀμβροσία è probabilmente formato a partire da α privativo e un termine collegato a βροτός e basato su una radice indoeuropea del tipo \*mer (cf. lat. *morior*) (P. Chantraine, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque. Histoire des Mots*, vol. I, Paris 1968, 197-198, s.v. βροτός). Il termine νέκταρ presenta un'etimologia non indoeuropea, cfr. S. Levin, *The etymology of νέκταρ*, "SMEA" 13, 1971, 31-50; R. D. Griffith, *Nektar and Nitron*, "Glotta" 72, 1994, 20-23. L'aggettivo ἀμβρόσιος indica, nell'epica, tutto ciò che appartiene agli dei e significa "immortale", "divino". Per la crasi dorica κῆκ (= καὶ ἐκ) cfr. *Ar. Ach.* 790 e, nell'*Antologia*, nella stessa sede metrica, *Phil. AP* 6, 231 = *GP* 21, 8 e anon. *AP* 16, 185, 2; a inizio verso anche in



Phil. AP 9, 293 = GP 49, 3 e anon. AP 16, 102, 3. Cfr. anche [Leon. Alex.] AP 9, 347 = GP 24, 2. Κἄν in Tull. Sab. AP 9, 410 = GP 1, 2, Nicarch. AP 11, 73, 6 e anon. AP 16, 125, 2.

αὐτόματοι δὲ φέροισιν Ἴον τὸ φιλέσπερον ἄνθος / κῆποι, καὶ μαλακῇ μύρτα τρέφοιτο  
 δρόσῳ: la natura lussureggiante che caratterizza questo *locus amoenus* possiede dei tratti che si prestano a essere letti in chiave erotica, costruendo così uno scenario del tutto opposto a quello delineato nella prima parte del componimento: l'epigrammista esprime infatti il desiderio che Anacreonte, celebrato fin dal primo verso come poeta completamente immerso nelle passioni amorose, possa anche nell'Ade godere dei piaceri di Afrodite e con maggior successo rispetto a quando era in vita.

I termini botanici erano comuni metafore erotiche, così come δρόσος, “rugiada” (vd. Henderson 1991, 134-135; 145; Giangrande 1973, 17-18): per μύρτον = *pudenda muliebria* vd. Ar. Lys. 1004: ταὶ γὰρ γυναιῖες οὐδὲ τῷ μύρτῳ κυγῆν / ἔῶντι; Lys. 632: καὶ “φορήσω τὸ ξίφος” τὸ λοιπὸν “ἐν μύρτου κλαδί”; Av. 1100: ἡρινά τε βοσκόμεθα παρθένια / λευκότροφα μύρτα; Pl. Com. fr. 188, 13-14 K.-A.: Κονικάλῳ δὲ καὶ παραστάταιν δυοῖν / μύρτων πινακίσκος χειρὶ παρατετιλμένων; Rufin. Onom. 111, Poll. 2, 174, Suda s.v.: τοῦ γυναικείου αἰδοίου, οὗ τὸ μεταξὺ κλειτορίς, τὸ δὲ χεῖλος ὑποδορίς, τὸ δὲ κύμπτωμα μυρτοχείλη; anche i nomi delle etere Mirrine (Ar. L. 70; Timocl. 27, 3 K.-A.; in Eq. 964 μύρρινον indica la parte estrema del *membrum virile*) e Mirzia (V. 1396) giocano sul significato osceno della parola. Vd. anche Theodorid. AP 7, 406, 4; Luc. Lex. 12; per il medesimo valore osceno di κῆπος vd. Ar. Av. 1099-1101: ἡρινά τε βοσκόμεθα παρθένια / λευκότροφα μύρτα Χαρί- / των τε κηπεύματα; si noti che già in Anacr. fr. 164 G. un'etera molto vogliosa è definita μανιόκηπος, che si ritrova in CA 1366; forse un valore osceno si può ravvisare anche in Archil. fr. 196a, 15-16 W.: cήσω γὰρ ἐς ποη[τρόφους / κ]ήπους; vd. anche E. Cys. 171: ψαῦσαι χερσὶν λειμῶνος; per δρόσος = *semen* vd. Ar. Eq. 1284-5: τὴν γὰρ αὐτοῦ γλῶτταν αἰσχροαῖς ἡδοναῖς λυμαίνεται, / ἐν κατωρείοις λείχων τὴν ἀπόπτυστον δρόσον; Call. 260, 19 Pf.: δρ[ό]σον Ἥφαίστοιο e nota di Pfeiffer *ad loc.*: “intellegi potest de semine Hephesti” (R. Pfeiffer, *Callimachus*, vol. 1, Oxford 1949, 248); cfr. anche Hom. Il. 14, 351: στιλπναὶ δ'ἀπέπιπτον ἕρσαι. I

giochi osceni erano realizzati mescolando fiori o piante ‘innocenti’ con altri forniti di un possibile doppio senso, come in Cratin. *fr.* 116 K.-A., in cui Zeus così si rivolge a Nemese: ὥς ἐσθίων τοῖς τιτίοισιν ἥδομαι / ἅπαντα δ’ εἶναι μοι δοκεῖ ῥοδωνιά / καὶ μῆλα καὶ κέλινα καὶ κισύμβρια (qui ῥοδωνιά e κέλινον, entrambi con un significato osceno (cfr. Hsc. *Q* 404 ῥοδωνιά· ὁ τόπος ἔνθα φύεται τὰ ῥόδα ... δηλοῖ δὲ καὶ τὸ ἀναιδές, c 384 κέλινον· τὸ γυναικεῖον, sc. αἰδοῖον, cfr. Phot. p. 506, 4), sono mescolati con gli innocenti μῆλα e κισύμβρια), o in Pherecr. *fr.* 138 K.-A., dove gli osceni κέλινα e ἵπποκέλινα sono accostati ad altri “autentici” nomi botanici: ὦ μαλάχας μὲν ἐξερωῶν, ἀναπνέων δ’ ὑάκινθον, / καὶ μελιλώτινον λαλῶν καὶ ῥόδα προσεσχηρώς / ὦ φιλῶν μὲν ἀμάρακον, προσκινῶν δὲ κέλινα, / γελῶν δ’ ἵπποκέλινα καὶ κοσμοκάνδαλα βαινῶν, / ἔγκει κἀπιβόα τρίτον παιῶν’, ὥς νόμος ἐστίν. I prati fioriti costituivano lo scenario ideale per un incontro erotico: a partire dalla celebre descrizione dell’unione di Zeus ed Era descritta in *Il.* 14, 346-351, i poeti istituiscono un legame sempre più stretto tra l’ambiente naturale e le attività erotiche, sfruttando il valore simbolico di alcune piante e di certi fiori. Come osserva Bremer 1975, 269-270, vi è un’altra scena epica in cui un prato fiorito fa da sfondo a una situazione amorosa in cui una giovane “perde la verginità”, e precisamente *h. Cer.* 1-21, dove la protagonista è Persefone, che gioca in un soffice prato e raccoglie fiori (vv. 5-8: παίζουσεν κοῦρησι ἐν Ὠκεανοῦ βαθυκόλποις, / ἄνθεά τ’ αἰνυμένην· ῥόδα καὶ κρόκον ἥδ’ ἴα καλὰ / λειμῶν’ ἄμ μαλακὸν, καὶ ἀγαλλίδας ἥδ’ ὑάκινθον / νάρκισσον). Lo stesso Dioscoride in 5, 2 fa riferimento ai *pudenda muliebria* di una donna con l’espressione ἄνθεσι ἐν χλοεροῖς.

Ἰὼν τὸ φιλέσπερον ἄνθος: la violetta era un fiore molto apprezzato dai greci, cfr. Sapph. *fr.* 94, 12 V. πό[λλοις γὰρ στεφάν]οις Ἰῶν; Pi. *O.* 6, 55; è menzionata già in Hom. *Od.* 5, 72: ἀμφὶ δὲ λειμῶνες μαλακοὶ Ἰου ἥδὲ κελίνου / θήλεον. Φιλέσπερος è una neoconiazione dioscoridea, del tipo di φιλήρεμος (Hp. *Ep.* 12, *Lyr. Alex. Adesp.* 7, 10), φιλέριθος ([Phil.] *AP* 6, 247), φίλερις (Arist. *SE* 171 b 26, *Axionic.* 6, 9), φίλερος ([Mel.] *AP* 5, 171; Luc. *am.* 12). La violetta è definita “amante della notte” probabilmente perché di solito le corone di quelli che partecipavano al simposio erano ornate di violette (vd. Sapph. *l.c.*); alcuni, tuttavia, correggono l’aggettivo in

φιλείαρον (così Hecker 1852, 266; cfr. [Theoc.] 23, 29 καὶ τὸ ἱὸν καλὸν ἐστὶν ἐν εἵαρι, καὶ ταχὺ γερᾷ). Harvey, che sostiene l'interpretazione erotica del passo, difende il testo trasmesso per le implicazioni erotiche della notte (Harvey 1979, 169): ἔσπερος, infatti, era conosciuta come φάος Ἀφρογενείας (cfr. Thes. s.v. ἔσπερος) ed era la stella che presiedeva agli incontri erotici, cfr. Mel. *AP* 12, 114 = *HE* 75: Ἡοῦς ἄγγελε χαῖρε Φαεσφόρε, καὶ ταχὺς ἔλθοις / Ἑσπερος, ἦν ἀπάγεις λάθριος αὖθις ἄγων; le violette, inoltre, erano sacre ad Ἀφρογένεια (cfr. Polyst. *AP* 12, 91 = *HE* 1, 6: Στασιμράτη, Παφίης ἔρνος Ἰοστεφάνου; cfr. anche *H. Hom.* 6, 18: εἶδος ... Ἰοστεφάνου Κυθερείης). Sia l'attributo μαλακός, riferito a δρόκος, sia φιλέσπερος “serve to convey the amatory nature of the epigram” (Harvey 1979, 169). Dioscoride, dunque, esprimerebbe in questi versi il desiderio che Anacreonte continui a fare l'amore nell'aldilà attraverso una serie di metafore botaniche dal doppio senso osceno.

ὄφρα καὶ ἐν Διοῦς οἴνωμένος ἀβρὰ χορεύσης / βεβληκῶς χρυσέην χεῖρας ἐπ' Εὐρυπύλῃν; cfr. Antip. Sid. *AP* 7, 30 = *HE* 17, 5-6 (in riferimento ad Anacreonte): οὐδ' Ἀίδης κοὶ ἔρωτας ἀπέσβεσεν, ἐν δ' Ἀχέροντος / ὦν ὅλος ὠδίνεις κύπριδι θερμοτέρῃ. Del tutto insolito appare ἐν Διοῦς in luogo di ἐν Ἀΐδου: l'espressione significa “nel grembo di Demetra”, cioè “nel cuore della terra”; l'immagine della terra come una donna che accoglie nel suo grembo è tradizionale, cfr. Mel. *AP* 7, 476 = *HE* 56, 9-10 ἀλλά σε γουνοῦμαι, Γᾶ παντρώφει, τὴν πανόδυτον / ἡρέμα κοῖς κόλποις, μάτερ, ἐναγκαλίσαι. Δηώ è un appellativo poetico della dea Demetra, che compare per la prima volta in *h. Cer.* 47, 492 ed è ricorrente in tragedia e nell'*Antologia*. In Callimaco è presente solo questa forma, mentre in Teocrito compaiono entrambe.

Certamente il verso riecheggia Theoc. 16, 30 ὄφρα καὶ ἐν Ἀΐδαο κεκρυμμένος ἐκθλὸς ἀκούσης; come nota Cresci 1979, 250, le parole hanno persino lo stesso numero di sillabe e, in entrambi i passi, si parla del potere della poesia di donare l'immortalità; in Dioscoride, tuttavia, il motivo viene sviluppato in forma ironica: proprio il palese riferimento a Teocrito impone di scorgere nella *variatio* costituita da ἐν Διοῦς una precisa intenzione del poeta. Il nome di Euripile compare in *Anacr. fr.* 8 G., in cui si dice che alla donna interessa un certo Artemone, probabilmente un rivale

del poeta (ξανθή δ' Εὐρυπύλη μέλει / ὁ περιφόρητος Ἀρτέμων): Dioscoride, dunque, immagina che Anacreonte ottenga da morto l'amore della donna che da vivo non riuscì a conquistare. Cresci, tuttavia, osserva che l'epigrammista gioca sulla bivalenza semantica della parola Euripile, nome proprio di donna e appellativo di Persefone e, in genere, dell'Ade (vd. Hom. *Il.* 23, 74 ἄν' εὐρυπυλῆς Ἄιδος δῶ): significativa, in questo senso, è la sostituzione dell'aggettivo anacreonteo ξανθή con χρυσή, più adatto a una dea e che solitamente non viene accostato al nome di una comune mortale (come epiteto di Persefone, cfr. Aristodic. *AP* 7, 189 = *HE* 2, 4 χρυσέας ... Περισεφόνας; in E. *Ion* 1085 la dea è detta χρυσοστέφανος; tra gli altri dei, χρύσεος è un epiteto tipico di Afrodite e di tutto ciò che le appartiene, cfr. Pi. *N.* 10, 88; Sapph. *fr.* 1, 7-8 V.). “L'accento a ἐν Διῶς era necessario per preparare l'arguzia finale: nell'Ade Anacreonte ottiene l'amore della stessa Persefone” (Cresci 1979, 251). La celebrazione di Anacreonte fatta da Dioscoride assume i caratteri di una vera e propria apoteosi: nei versi finali è tratteggiata l'immagine di un poeta intento a godere dei piaceri del vino e delle grazie di una dea, essendo egli stesso divenuto immortale.

In quest'ultimo distico si potrebbe forse scorgere un'ironica allusione al motivo del 'matrimonio con Ade', tipico degli epigrammi funerari: al posto della κόρη che, morendo prima del tempo, non può godere delle gioie dell'amore in vita e trova solo nell'Ade un amante (per un possibile riferimento scherzoso allo stesso *topos* cfr. Asclep. *AP* 5, 85 = *HE* 2 = 2 Sens e F. Cairns, *Asclepiades* A.P. 5. 85 = *Gow-Page* 2, “GB” 19, 1993, 35-38), il poeta rappresenterebbe il vecchio Anacreonte che, dopo essersi consumato per amore da vivo, nell'oltretomba riuscirebbe a sedurre proprio Persefone/Kore.

Del tutto differente l'interpretazione di Conca, il quale scorge nell'immagine della danza “una punta di sconsolata tristezza: l'abbraccio del poeta rimane comunque un'illusione, che si scontra con la realtà della morte” (Conca 1997, 116).

**οἰνωμένος:** l'amore di Anacreonte per il vino è un motivo ricorrente negli epigrammi in suo onore, vd. [Simon.] *AP* 7, 24, 5 οἰνοβαγής.

ἄβρᾶ: De Vries 1972 vede nell'uso di questo termine un riferimento ad Anacr. *fr.* 71, 1-2 G. (in cui si riferisce al collo di un giovane che per lo studioso potrebbe essere Smerdi) καὶ κόμης, ἥ τοι κατ'ἄβρῶν / ἐκνίαζεν ἀνχένα. Ἄβρῶς è inserito da M. Treu (*Von Homer zur Lyrik; Wandlungen des griechischen Weltbildes im Spiegel der Sprache*, München 1955, 175) nella serie degli aggettivi che esprimono sensazioni tattili, come ἀπαλός, μαλακός e τέρεν, vd. Theogn. 722 γαστρί τε καὶ πλευρῇ καὶ ποσὶν ἄβρᾶ παθεῖν; Pi. *O.* 6, 55 ἄβρῶν ὤμα; Call. *fr.* 67, 14 Pf. ἄβρῶν ἔθηκε πόδα. Anche nell'epigramma di Dioscoride, dunque, occorre tener presente questo valore: proprio la presenza dell'avverbio contribuisce a connotare il contatto tra Anacreonte ed Euripile come qualcosa di più di un semplice abbraccio durante la danza: nella poesia di Anacreonte “ἄβρῶς ο ἄβρῶς designano un particolare atteggiamento amoroso” (B. Gentili, *Anacreonte*, Roma 1958, 210), vd. *fr.* 37, 1 G. «τὸν» Ἔρωτα γὰρ τὸν ἄβρῶν / μέλομαι; 93, 2 e 3 G. Ἠρίστηκα μὲν ἱπρίου λεπτοῦ μικρὸν ἀποκλάς, / οἴνου δ' ἐξέπιον κάδον, νῦν δ' ἄβρῶς ἐρόεσσαν / ψάλλω πηκτίδα τῇ φίλῃ κωμάζων †παιδὶ ἄβρῃ.

βεβληκῶς ... χεῖρας: *iunctura omerica*, cfr. *Od.* 6, 310-311; 7, 142; 21, 223; 23, 207; cfr. anche Ar. *Th.* 914: περιβαλε δὲ χέρας.

## Epigrammi sul teatro

Gli epigrammi letterari di Dioscoride, come si è già in parte osservato, si distinguono all'interno della produzione di questo epigrammista per originalità e taglio stilistico. Se infatti è vero che già altri autori prima di lui si sono dedicati a celebrare con i loro epigrammi i grandi poeti del passato<sup>42</sup>, contribuendo a fissare uno schema topico per questo tipo di componimenti (un accenno al luogo di nascita e di morte del personaggio cui è dedicato il carme, un'indicazione dell'immortalità della sua opera poetica, un riferimento, anche vago, al genere letterario nel quale operò), Dioscoride, pur senza trascurare tali punti di riferimento, riesce a imprimere un tratto decisamente originale a questo genere di poesia: come osserva la Cresci, "egli sostituisce alla genericità, all'indeterminatezza, al formulario fisso della celebrazione della gloria poetica, un più preciso riscontro con i temi ispiratori, le scelte stilistiche, le concezioni estetiche dei poeti di cui immagina l'epigrafe funebre"<sup>43</sup>.

All'interno del gruppo costituito dagli epigrammi letterari, un posto particolare è occupato dai cinque dedicati ai poeti drammatici, e precisamente tre ad autori del passato (Tespi, Eschilo e Sofocle) e due ad autori vissuti poco prima di lui (Sositeo e Macone). L'interesse dimostrato da Dioscoride per gli autori teatrali è un fattore di assoluta novità: "il teatro non è il genere più gettonato dalle celebrazioni epigrammatiche, in cui invece maggiore simpatia e attenzione vanno, comprensibilmente, ai poeti lirici o elegiaci del carme breve"<sup>44</sup>. Ciò che rende particolarmente significativi ai nostri occhi questi componimenti, inoltre, è il fatto che essi "presentano nel loro complesso un discorso singolarmente organico di storia

---

<sup>42</sup> Vd. Asclep. *AP* 7, 11 = *HE* 28 per Erinna, Call. *AP* 9, 507 = *HE* 56 per Arato, Theoc. *AP* 7, 664 = *HE* 14 per Archiloco, *AP* 9, 599 = *HE* 15 per Anacreonte, *AP* 13, 3 = *HE* 13 per Ipponatte; Leon. *AP* 7, 13 = *HE* 98 per Erinna, 35 = *HE* 99 per Pindaro, 19 = *HE* 57 per Alcmane, 408 = *HE* 58 per Ipponatte, 715 = *HE* 93 per Leonida stesso.

<sup>43</sup> Cresci 1979, 247.

<sup>44</sup> Fantuzzi 2006, 69. Anche altri poeti del III a.C., in realtà, hanno scritto epigrammi su autori drammatici, limitandosi tuttavia a un tono di gentile ammirazione, vd. *AP* 7, 21 e 22 = *HE* 4 e 5 su Sofocle (generalmente ascritti a Simia di Rodi), Nosside *AP* 7, 414 = *HE* 10 su Rintone, Faleco *AP* 13, 6 = *HE* 3 su Licone di Scarfea, *AP* 13, 29 = *HE* 5 su Cratino (variamente attribuito a Niceneto di Samo, Teeteto, Demetrio di Alicarnasso o Asclepiade), Teocrito *AP* 9, 600 = *HE* 17 su Epicarmo, *SH* 980 per Filico; *AP* 6, 339 = *HE* 4 (ascritto a Teocrito e databile all'inizio del III a.C.), che commemora la dedica di un certo Damomene di un tripode e una statua al dio Dioniso.

letteraria”<sup>45</sup>. Dioscoride, adottando le movenze dell’epitafio fittizio, sembra voler prendere posizione nel dibattito testimoniato dalla *Poetica* aristotelica sull’origine e lo sviluppo della tragedia, esprimendo il suo punto di vista (che, come vedremo, secondo alcuni studiosi contrasta con quello dello Stagirita, per altri, invece, concorda con esso) attraverso i ritratti di cinque figure che hanno segnato in modo diverso l’evoluzione del genere drammatico.

Tali epigrammi non mancano di suscitare un notevole interesse sotto diversi aspetti: in primo luogo, è incerta la forma della loro pubblicazione. Wilamowitz riteneva che facessero parte di un’antologia dioscoridea contenente le illustrazioni dei monumenti presupposti in essi<sup>46</sup>. Non c’è dubbio che nelle intenzioni di Dioscoride questi testi dovessero essere letti insieme, soprattutto considerando che i primi quattro epigrammi (*AP* 7, 410, 411, 37, 707) sono uniti a coppie: nella prima (*AP* 7, 410 su Tespi e *AP* 7, 411 su Eschilo) l’elemento comune è il nome di Tespi all’inizio degli epigrammi, mentre nella seconda (*AP* 7, 37 su Sofocle e *AP* 7, 707 su Sositeo) il fatto che la *persona loquens* sia rappresentata in entrambi i componimenti dall’icona tombale di un Satiro, come rivela il  $\kappa\acute{\eta}\gamma\omega$  di *AP* 7, 707<sup>47</sup>. Di contro all’idea di Wilamowitz, occorre notare che diverso è il tipo di occasione presupposta da questi componimenti: se i tre su Sofocle, Sositeo e Macone contengono una chiara allusione alla loro (reale o fittizia) natura tombale, non altrettanto può dirsi per i due su Tespi ed Eschilo: come osserva Fantuzzi, *AP* 7, 410 potrebbe sembrare un’iscrizione per una statua, ma “difficilmente questo ruolo poteva essere concepito

---

<sup>45</sup> Fantuzzi 2007a, 106.

<sup>46</sup> U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Sappho und Simonides: Untersuchungen über griechische Lyriker*, Berlino 1913, 231; l’ipotesi è accolta da P. M. Fraser, il quale osserva: “In any case, whether or not they were accompanied by illustrations, it is clear that they were meant to be read as associates pieces” (Fraser 1972, I, 599). Al contrario, Webster 1963, 532, rifiuta tale idea, osservando che le *Imagines* di Varrone e le *Tabulae Iliacae* invocate da Wilamowitz non costituiscono una prova dell’esistenza di questo tipo di libri illustrati nel III a.C.

<sup>47</sup> Argentieri 1998, 6, nell’ambito della sua classificazione delle diverse tipologie di raccolte epigrammatiche in sillogi (compilazioni di redattori, IV-III a.C.), *libelli* (raccolte di epigrammi di un poeta autoedito, in cui l’organizzazione del materiale avveniva per contenuto, III a.C.) e *anthologiae* vere e proprie (raccolte dei componimenti migliori degli epigrammisti del III secolo e di nuovi epigrammi del poeta-redattore, in gara con i grandi del passato, II a.C.), inserisce Dioscoride tra i poeti che potrebbero aver dato vita a un *libellus* autoedito, sulla base del criterio interno dei legami verbali e contenutistici tra due o più epigrammi, che potevano perciò essere compresi appieno solo se giustapposti: egli osserva che *AP* 7, 411 si riallaccia al precedente verbalmente e contenutisticamente e che ad altre sezioni tematiche rimandano forse i tre epigrammi sui lirici (*AP* 7, 31, Anacreonte; 7, 351, le figlie di Licambe; 7, 407, Saffo) e i tre sul valore spartano (*AP* 7, 229, 430 e 434).

per il deittico τοῦτο in 7, 411 Θέσπιδος εὔρεμα τοῦτο, che semmai poteva essere immaginato *sphragis* che chiudeva un'edizione dei resti dell'opera di Tespi e precedeva un'edizione di Eschilo<sup>48</sup>. Per quanto riguarda, invece, *AP* 7, 37 e *AP* 7, 707, è importante sottolineare il carattere palesemente fittizio di questi due componimenti: la vicinanza tra la tomba di Sositeo e quella di Sofocle, apparentemente presupposta dalla formula κῆγώ usata dal satiro in *AP* 7, 707, 1, si rivela subito per quello che è, cioè una finzione letteraria: il satiro, infatti, precisa subito che il poeta che egli sorveglia non è sepolto, come il grande tragico, ἐν ᾧ τει; inoltre, secondo le fonti dell'antiquaria antica, la tomba di Sofocle includeva la rappresentazione di una sirena o di un cigno, non di un satiro; come osserva Bing "the inscriptions [...] are a fiction. Their sequential connection - κῆγώ, "I too" (v. 1) - is that between neighboring texts *on the page*. No real tomb, statue or inscription need come into play any more: implicit in the unassuming καὶ in κῆγώ is nothing less than the entire transformation of the world into an interior, literary landscape"<sup>49</sup>.

Come si può vedere, questi epigrammi sono uniti soprattutto dal tema comune, la celebrazione di un autore teatrale attraverso un quadretto che sintetizza felicemente le caratteristiche principali della sua attività poetica; il carattere scopertamente libresco dell'operazione compiuta da Dioscoride è tale che il poeta può permettersi di giocare con la forma dell'epitafio, variandola di volta in volta: ciò che contava realmente era che questi componimenti fossero letti uno dopo l'altro, a comporre un'originale storia di letteratura teatrale. Questo fa sì che alcuni di essi, come per esempio quello su Eschilo, non siano neppure del tutto riconducibili al genere dell'epitafio: il richiamo intertestuale ad *AP* 7, 410 è una spia del fatto che ciascuno di questi testi presuppone l'altro "in quanto coesistente in un'antologia d'autore o in quanto 'divulgato' assieme a esso nella circolazione limitata tra i dotti che dobbiamo immaginare operasse per i testi poetici d'epoca ellenistica"<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> Fantuzzi 2007a, 105; così già Waltz (*Anthologie grecque, Première partie: Anthologie Palatine. Tome V: livre VII, épigr. 364-748*, Paris 1941, 28, n.2).

<sup>49</sup> Bing 1988, 40. Vd. anche Gutzwiller 1998, 260: "the Satyr surmounting Sositeus' tomb thus breaks the dramatic illusion of the inscriptional site, since he claims no location for himself other than the page of Dioscorides' epigram book".

<sup>50</sup> Fantuzzi 2007a, 108.



Un possibile modello potrebbe essere venuto al nostro epigrammista da testi come quello testimoniato da *P.Petrie* II 49 b = *SH* 985<sup>51</sup>, un papiro del III a. C. che contiene una serie di epigrammi tetrastici su opere di vari drammaturghi – forse Aristofane (o Sosifane<sup>52</sup>), poi Aristarco, Astidamante e Cratino (o Pratina<sup>53</sup>). Lloyd-Jones e Parsons suggeriscono che la serie sia stata preparata da qualche studioso per intestare copie di singole opere teatrali<sup>54</sup>. Secondo Gutzwiller “it is quite possible that the Petrie papyrus preserves a single-authored collection of epigrams on plays<sup>55</sup>, or, alternatively, it may illustrate the kind of scholarly document that offered a model for sequences such as that of Dioscorides”<sup>56</sup>.

Un secondo ed essenziale motivo di interesse è costituito dalla natura del giudizio letterario formulato da Dioscoride a proposito dei poeti drammatici del passato e di quelli del presente; la storia di letteratura teatrale delineata dai cinque epigrammi sembra in parte riflettere posizioni aristoteliche, in parte divergere da esse seguendo una linea che privilegia il ritorno all’antico. Non sarà superfluo ricordare che anche le assenze hanno il loro peso e, da questo punto di vista, la mancanza di un epigramma su Euripide<sup>57</sup>, insieme ad altri fattori interni ai componimenti citati, sembrerebbe tradire un’avversione di Dioscoride per questo drammaturgo così lontano nel linguaggio usato da quella solennità eschilea da lui tanto celebrata.

---

<sup>51</sup> *The Flinders Petrie Papyri* II, ed. John Mahaffy, Dublin 1893, 158-159; Anon. *FGE* 178; *SH* 985. Vd. Lloyd-Jones-Parsons 1983, 501-503 e Maltomimi 2001.

<sup>52</sup> Così Maltomimi 2001, 58-59, che legge Σωσιφάνους a r. 5 al posto di Ἀριτοφάνους ipotizzato da Lloyd-Jones e Parsons (*SH*, 502).

<sup>53</sup> Così Maltomimi, che legge a r. 20 Πρατίνου (*Nove cit.*, 61-62).

<sup>54</sup> Lloyd-Jones-Parsons 1983, 502. Accettando le letture della Maltomimi, invece, gli epigrammi sarebbero tutti incentrati su tragediografi e non sarebbero individuabili criteri di ordinamento alfabetico o cronologico: secondo la studiosa, è possibile che essi si susseguissero in base a richiami contenutistici (Maltomimi 2001, 64).

<sup>55</sup> Vd. Cameron 1993, 8: “Apparently all nine are the work of a single poet [...]. These are the sort of epigrams we might expect to find prefixed to copies of individual plays”.

<sup>56</sup> Gutzwiller 1998, 23.

<sup>57</sup> Fraser 1972, I, 600: “The absence of Euripides from this cycle of poems is also worthy of note, for it probably attests the archaizing feeling of the author, who may have regarded Euripides rather than his own contemporaries as the leader of ‘New Poets’”. Reitzenstein 1905, 1127, invece, attribuisce tale mancanza a una lacuna nella tradizione.

Θέσπις ὅδε τραγικὴν δς ἀνέπλασε πρῶτος ἀοιδὴν  
 κωμῆταις νεαρὰς καινοτομῶν χάριτας  
 †Βάκχος ὃ τετριθὺν κατάγοι χορὸν ᾧ τράγος ἄθλων  
 χῶττικὸς ἦν κύκων ἄρριχος ἄθλος ἔτι†  
 οἱ δὲ μεταπλάσσουσι νέοι τάδε· μυρτίος αἰών  
 πολλὰ προσευρῇσει χᾶτερα, τὰμὰ δ' ἔμα.

“Io sono quel Tespi che per primo ha rimodellato il canto dandogli una sfumatura tragica, inventando nuovi dilette per gli abitanti dei villaggi, al tempo in cui Bacco conduceva un coro ... per il quale come premio delle gare c’era ancora un capro e un cesto di fichi attici. I nuovi cambiano tali cose; il tempo infinito apporterà molte altre innovazioni, ma ciò che è mio è mio”.

In questo epigramma Dioscoride attribuisce a Tespi l’invenzione della tragedia e riconduce l’origine del genere a un contesto popolare. La sua posizione costituisce una testimonianza preziosa che sembra in parte divergere da quella aristotelica enunciata nella *Poetica*: Dioscoride, infatti, valorizza i meriti avuti da un singolo autore sull’origine e sullo sviluppo del genere, contrariamente ad Aristotele,

---

AP 7, 410 = HE 20 = 20 Galán Vioque

P p. 268. Caret Pl

Διοσκορίδου [C] εἰς Θεσπιν τὸν εὐρετὴν τραγῳδίας δς πρῶτος ἐποίησε χορὸν καὶ πᾶσαν ἐκόσμησε τὴν σκηνὴν ἀρχαίῳ τρόπῳ καὶ μετεπλάσθη παρ’ Αἰσχύλου τὰ πράγματα καὶ τῶν μετέπειτα [J]

1 ὅδε P : ἐγὼ Ap. B. Brunck • ἀνέπλασε P Jacobs Meineke Waltz : ἀνέπλασα Salmasius Brunck edd. fere omnes 3-4 †Βάκχος ... ἄθλος ἔτι† Gow : τριθὺν ... ἄθλων Page • τετριθὺν P : τεθριτθὺν (τ supra ι) C : τριττὸν Brunck : ὅτε τριττὸν Hermann : ὅτε βριθὸν Hecker : τραγικὸν Jacobs : τριετῇ Wilamowitz Paton : ὅτ’ ἐς τριττὸν Bothe : ὅτε δρητῶν Lumb • τράγος ἄθλων P Meineke: ἄθλον Ap. B. Bentley Brunck: τρ. αἶθλων Jacobs: τρ. ἄκρον Emperius: τραγὸς ἀκίδος Reiske... ἄθλος P Bentley : ἄθλον Heinsius Brunck edd. fere omnes 5 οἱ P : εἰ Stadtmüller Galán Vioque • μεταπλάσσουσι Heinsius Reiske : μεταπλάσσουσι P : μεταπλάσσαντο Brunck • τάδε P : τὰδ’ ὁ Reiske 6 προσευρῇσει Reiske : πρὸς σεῦ φῆσει P • τὰμὰ Meineke : τ’ ἄλλα C : τὰλλα P

il quale afferma invece un'origine spontanea, naturale della tragedia, senza dare rilievo ai singoli poeti come inventori e innovatori: Arist. *Po.* 1449a 9-10 γενομένη δ' οὐδ' ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς (cfr. Reitzenstein, 1905, 1126-7). Una seconda novità della posizione dioscoridea è costituita dall'accenno a un'origine agreste della tragedia. Secondo Di Castri 1995, 176, Dioscoride attinge alla monografia specifica dedicata a Tespi da Cameleonte (*Suidas* s.v. οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον· καὶ Χαμαιλέων ἐν τῷ Περὶ Θέσπιδος τὰ παραπλήσια ἱστορεῖ (fr. 38 Wehrli), e riconduce al ruolo di Tespi l'origine del dramma *tout court*, prima della sua ramificazione in generi specifici, ricollegandosi così all'antica tradizione greca che confluirà in seguito nel *Marmor Parium* (FGrH 239, 43). Se Pohlenz (1927, 289-321 = Pohlenz 1965, 473-496) scorge negli epigrammi su Tespi ed Eschilo un'eco di teorie sull'origine della tragedia elaborate dalla scuola filologica di Alessandria in aperta opposizione alla tradizione peripatetica, Glucker 1973 ritiene invece che Dioscoride sia vicino al testo aristotelico. Pickard-Cambridge 1962 adotta una posizione intermedia, sostenendo che le due teorie non sono incompatibili. Come osserva Cresci, "l'epigramma AP VII 410 di Dioscoride presenta affermazioni che non è agevole ricondurre alla *Poetica* di Aristotele; non va scordato, però, che la fonte di Dioscoride potrebbe essere una delle opere perdute di Aristotele o il saggio di Teofrasto su Eschilo e torna ad affacciarsi il nome del peripatetico Cameleonte" (Cresci 1979, 253).

### Commento

**vv- 1-4** Presentazione di Tespi come inventore della tragedia a partire da riti campestri.

**Θέσπις ὅδε...δς:** inizio tipico degli epitafi. Ὅδε ha valore deittico, in riferimento al defunto sulla cui tomba si incontra l'iscrizione, cfr., e.g., Leon. *AP* 7, 35, 1 Ἄρμενος ἦν ξείνοισι ἀνὴρ ὅδε. È molto frequente che il deittico si riferisca alla tomba, cf. Leon. *AP* 7, 719, 1 Τέλληνος ὅδε τύμβος, Diosc. 22, 1 τύμβος ὅδ' ἔσθ' ... Σοφοκλέος, Eryc. *AP* 7, 397, 1 Οὐχ ὅδε δέλαιος Σατύρου τάφος; Anon. *AP* 7, 363, 1 Τετμενάνης ὅδε τύμβος.

**ἀνέπλασε**: questa è la lezione di P; Salmasius, Brunck e quasi tutti gli editori (da ultimo anche Galán Vioque) scrivono ἀνέπλασα. Ἀναπλάσσω è un verbo che si usa per le arti plastiche con il significato di “modellare” (vd. Ar. Nu. 995: τῆς Αἰδοῦς...τᾶγαλμ’ ἀναπλήσειν), specialmente quando si vuole esprimere l’idea di “modellar di nuovo”, “rimodellare”, “foggiare diversamente”. Per un uso simile a questo vd. Pl. Alc. 1, 121d τρέφεται ὁ παῖς, οὐχ ὑπὸ γυναικὸς τροφοῦ ὀλίγου ἄξιας, ἀλλ’ ὑπὸ εὐνοούχων, οἳ ἂν δοκῶσι τῶν περὶ βασιλῆα ἄριστοι εἶναι· οἷς τά τε ἄλλα προστέτακται ἐπιμέλестhai τοῦ γενομένου, καὶ ὅπως κάλλιστος ἔσται μηχανᾶσθαι, ἀναπλάττοντας τὰ μέλη τοῦ παιδὸς καὶ κατορθοῦντας κτλ. Nell’*Antologia*, questo verbo si trova in Euen. AP 9, 718 (= GP 9), 2; Christod. AP 2, 317; AP 2, 363; AP 2, 387; Agath. AP 4, 3, 69; AP 9, 710, 2; AP 16, 127, 2; AP 16, 265, 2.

L’immagine evocata dal verbo, dunque, è quella di un’opera di modellamento compiuta su un blocco di marmo ancora “grezzo”, dai contorni irregolari, che condensa in sé diverse caratteristiche, ma ha ancora bisogno di ricevere una o più forme definite: Tespi, quindi, non inventa dal nulla, ma interviene su un materiale preesistente e lo plasma secondo un nuovo disegno.

**πρῶτος**: la prima testimonianza su Tespi inventore della tragedia si trova in *Marmor Parium* 58 (CIG 2374, FGrH 239, 43), che risale al 263 a.C.: Θέσπις ὁ ποιητὴς [ὑπεκρίνα]το πρῶτος, ὃς ἐδίδαξε δρᾶμα[α ἐν ᾗ]εται, [καὶ ἄθλον ἐ]τέθη ὁ [τ]ράγος. Vicino a questa testimonianza e a Dioscoride appare Orazio, *Ars* 275-77 *Ignotum tragicæ genus invenisse Camoenæ / dicitur et plaustri vexisse poemata Thespis / quæ canerent agerentque peruncti faecibus ora*. Tuttavia gli antichi non sono concordi nell’attribuire a Tespi il titolo di inventore della tragedia, vd. [Pl.] Min. 321a ἡ δὲ τραγωδία ἐστὶ παλαιὸν ἐνθάδε, οὐχ ὥς οἴονται ἀπὸ Θέσπιδος ἀρχομένη, οὐδ’ ἀπὸ Φρυγίου, ἀλλ’, εἰ ἐθέλεις ἐννοῆσαι, πάνυ παλαιὸν αὐτὸ εὐρήσεις ὅν τῆσδε τῆς πόλεως εὗρημα; *Suidas* s.v. Θέσπις· ὥς δέ τινες, δεύτερος μετὰ Ἐπιγένην, ἄλλοι δὲ αὐτὸν πρῶτον τραγικὸν γενέσθαι φαί.

Pickard-Cambridge prende in considerazione le diverse testimonianze su Tespi, arrivando a concludere che poche sono le notizie certe che si possono desumere da esse (Pickard-Cambridge 1962, 97-121). Ecco i passi più importanti, oltre alle

testimonianze del *Marmor Parium* e di Orazio già ricordate e all'epigramma dioscrideo:

Clem. Al. *Strom.* 1, 79

Ναὶ μὴν ἴαμβον ἐπενόησεν Ἀρχίλοχος ὁ Πάριος, χωλὸν δὲ ἴαμβον Ἰππῶναξ ὁ Ἐφέσιος, καὶ τραγωδίαν μὲν Θέσπις ὁ Ἀθηναῖος, κωμωδίαν δὲ Σουσαρίων ὁ Ἰκαριεύς.

Eratosth. *Erigone* CA 22 = fr. 4 Rosokoki

Ἰκαριοῖ τόθι πρῶτα περὶ τράγον ὠρχήσαντο<sup>58</sup>.

Ath. 2, 40 a, b

ἀπὸ μέθης καὶ ἡ τῆς κωμωδίας καὶ ἡ τῆς τραγωδίας εὗρεσις ἐν Ἰκαρίῳ τῆς Ἀττικῆς εὐρέθη καὶ κατ'αὐτὸν τῆς τρύγης καιρόν.

Euanthius *de Com.* 1, 5 (CGF 1, p. 62 K.)

*Quamvis igitur retro prisca volventibus reperiatur Thespis tragoediae primus inventor etc.*

Donat., *de Com.* 5 (CGF 1, p. 68 K.)

*Thespis autem primus haec scripta in omnium notitiam protulit; postea Aeschylus secutus prioris exemplum locupletavit; de quibus Horatius etc.*

Plu. *Sol.*, 29

ἀρχομένων δὲ τῶν περὶ Θέσπιν ἤδη τὴν τραγωδίαν κινεῖν καὶ διὰ τὴν καινότητα τοὺς πολλοὺς ἄγοντος τοῦ πράγματος, οὐπω δ'εἰς ἄμιλλαν ἐναγώνιον ἐξηγμένου, φύσει φιλήκοος ὢν καὶ φιλομαθὴς ὁ Σόλων...ἐθεάσατο τὸν Θέσπιν αὐτὸν ὑποκρινόμενον, ὥσπερ ἔθος ἦν τοῖς παλαιοῖς. μετὰ δὲ τὴν θέαν προσαγορεύσας αὐτὸν ἠρώτησεν, εἰ τοσοῦτων ἐναντίον οὐκ αἰσχύνεται τηλικαῦτα ψευδόμενος. Φήσαντος δὲ τοῦ Θέσπιδος μὴ δεινὸν εἶναι τὸ μετὰ παιδιᾶς λέγειν τὰ τοιαῦτα καὶ πράττειν, σφόδρα τῇ βακτικῇ τὴν γῆν ὁ Σόλων πατάξας “ταχὺ μέντοι τὴν παιδιάν” ἔφη “ταύτην ἐπαινοῦντες καὶ τιμῶντες εὐρῆσκομεν ἐν τοῖς συμβολαίοις”.

D. L. 3, 56

---

<sup>58</sup> Maas scrive Ἰκάριοι, accettato da Diehl, Solmsen, Merkelbach e Pickard-Cambridge. Powell e la Rosokoki (A. Rosokoki, *Die Erigone des Eratosthenes*, Heidelberg 1995, 42; 84) accolgono il locativo Ἰκαριοῖ di Hiller che si accorda con questa testimonianza di Stefano di Bisanzio, *Ethn.* s.v. Ἰκαρία, δῆμος τῆς Αἰγίδος φυλῆς, ἀπὸ Ἰκαρίου τοῦ πατρὸς Ἡριγόνης. ὁ δημότης Ἰκαριεύς, τὰ τοπικὰ Ἰκαριόθεν Ἰκαρίαζε Ἰκαριοῖ. Per quanto riguarda il seguito del verso, la Rosokoki corregge il tradito περὶς in περ εἰς e riporta dunque così il frammento: Ἰκαριοῖ τόθι πρῶτά περ εἰς τράγον ὠρχήσαντο (vd. *infra*).

ὥςπερ δὲ τὸ παλαιὸν ἐν τῇ τραγῳδίᾳ πρότερον μὲν μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζεν, ὕστερον δὲ Θέσπις ἕνα ὑποκριτὴν ἐξεῦρεν ὑπὲρ τοῦ διαναπαύεσθαι τὸν χορὸν, καὶ δεῦτερον Αἰσχύλος, τὸν δὲ τρίτον Σοφοκλῆς, καὶ συνεπλήρωσεν τὴν τραγῳδίαν· οὕτω καὶ τῆς φιλοσοφίας ὁ λόγος κτλ.

**Them. Or. 26, 316d p. 382 Dind.**

ἀλλὰ καὶ ἡ σεμνὴ τραγῳδία μετὰ πάσης ὁμοῦ τῆς σκευῆς καὶ τοῦ χοροῦ καὶ τῶν ὑποκριτῶν παρελήλυθεν εἰς τὸ θέατρον; καὶ οὐ προσέχομεν Ἀριστοτέλει ὅτι τὸ μὲν πρῶτον ὁ χορὸς εἰσιῶν ἦδεν εἰς τοὺς θεοὺς, Θέσπις δὲ πρόλογόν τε καὶ ῥῆσιν ἐξεῦρεν, Αἰσχύλος δὲ τρίτον ὑποκριτὴν καὶ ὁκρίβαντας τὰ δὲ πλείω τούτων Σοφοκλέους ἀπελάσκαμεν καὶ Εὐριπίδου;

**Ath. 1, 22a**

φασι δὲ καὶ ὅτι οἱ ἀρχαῖοι ποιηταί, Θέσπις, Πρατίνας, Φρύνιχος, ὀρχησται ἐκαλοῦντο διὰ τὸ μὴ μόνον τὰ -αυτῶν δράματα ἀναφέρειν εἰς ὀρχησιν τοῦ χοροῦ, ἀλλὰ καὶ ἔξω τῶν ἰδίων ποιημάτων διδάσκειν τοὺς βουλομένους ὀρχεῖσθαι.

**Suid.**

Θέσπις· Ἰνακίου πόλεως Ἀττικῆς, τραγικὸς ἐκκαιδέκατος ἀπὸ τοῦ πρώτου γενομένου τραγωδοποιοῦ Ἐπιγένους τοῦ Σικυνίου τιθέμενος, ὡς δέ τινες, δεῦτερος μετὰ Ἐπιγένην. ἄλλοι δὲ αὐτὸν πρῶτον τραγικὸν γενέσθαι φασι. καὶ πρῶτον μὲν χρίσας τὸ πρόσωπον ψιμυθίῳ ἐτραγώδησεν, εἶτα ἀνδράχνη ἐσκέπασεν ἐν τῷ ἐπιδείκνυσθαι, καὶ μετὰ ταῦτα εἰσήνεγκε καὶ τὴν τῶν προσωπείων χρῆσιν ἐν μόνῃ ὁθόνῃ κατασκευάσας. ἐδίδασκε δὲ ἐπὶ τῆς πρώτης καὶ ξ' Ὀλυμπιάδος [i.e. 536/5-532-1 a.C.] μνημονεύονται δὲ τῶν δραμάτων αὐτοῦ Ἄθλα Πελίου ἢ Φόρβας, Ἰερεῖς, Ἡῖθεοι, Πενθεύς.

**D.L. 5, 92 (Vita di Eraclide Pontico)**

Ἀριστόξενος ὁ μουσικὸς καὶ τραγῳδίας αὐτὸν (i.e. Eraclide) ποιεῖν καὶ Θέσπιδος αὐτὰς ἐπιγράφειν.

**Ar. V. 1477-1479**

ἦγούσε τ' ἀλλοῦ, περιχαρὲς τῷ πράγματι  
ὀρχούμενος τῆς νυκτὸς οὐδὲν παύεται  
τὰρχαί' ἐκεῖν' οἷς Θέσπις ἠγωνίζετο·

Per quanto riguarda le testimonianze relative alla tragedia prima di Tespi, Pickard-Cambridge riporta le seguenti:

**Poll. 4, 123**

ἐλεὸς δ' ἦν τράπεζα ἀρχαία, ἐφ' ἣν πρὸ Θέσπιδος εἶς τις ἀναβὰς τοῖς χορευταῖς ἀπεκρίναντο.

*EM* (s.v. θυμέλη). ἡ τοῦ θεάτρου μεχρὶ νῦν ἀπὸ τῆς τραπέζης ὠνόμασται, παρὰ τὸ ἐπ’ αὐτῆς τὰ θύη μερίζεσθαι, τούτεστι τὰ θυόμενα ἱερεῖα. τραπέζα δ’ ἦν, ἐφ’ ἧς ἐστῶτες ἐν τοῖς ἀγροῖς ἦδον, μήπω τάξιν λαβούσης τραγῳδίας.

Isidoro *Or.* 18, 47

*et dicti thymelici, quod olim in orchestra stantes cantabant super pulpitem quod thymele vocabatur.*

Ath. 14, 630c

συνέστηκε δὲ καὶ σατυρικὴ πᾶσα ποίησις τὸ παλαιὸν ἐν χορῶν, ὡς καὶ ἡ τότε τραγῳδία· διόπερ οὐδὲ ὑποκριτὰς εἶχον.

Euanthius *de com.* 2 (p. 63 Kaibel)

*Comoedia fere vetus ut ipsa quoque olim tragoedia simplex carmen, quemadmodum iam diximus, fuit, quod chorus circa aras fumantes nunc spatiatus, nunc consistens, nunc revolvens gyros, cum tibicine concinebat. sed primo una persona est subducta cantoribus, quae respondens alternis choro locupletavit variavitque rem musicam; tum altera, tum tertia, et ad postremum crescente numero per auctores diversos personae pallae cothurni socci et ceteri ornatus atque insignia scaenicarum reperta.*

Purtroppo molte delle testimonianze su Tespi contengono affermazioni controverse che si prestano a essere messe in dubbio; persino il suo nome è stato oggetto di discussione (Pickard-Cambridge 1962, 102). È evidente, infatti, che l’aggettivo *θέσπις*, in virtù del suo esclusivo legame con la sfera semantica del canto poetico, appare particolarmente adatto a designare il *πρωτος εὑρετής* di un genere letterario: tale aggettivo, infatti, ricorre in Omero unicamente in relazione al cantore e al canto, vd. *Od.* 1, 328-9 τοῦ δ’ ὑπερωρόθεν φρεσὶ σύνθετο θέσπιν ἀοιδὴν / κούρη Ἰαγρίοιο; *Od.* 8, 497-8 αὐτίκ’ ἐγὼ πᾶσιν μυθήσομαι ἀνθρώποισιν / ὥς ἄρα τοι πρόφρων θεὸς ὤπασε θέσπιν ἀοιδήν; *Od.* 17, 385 ἦ καὶ θέσπιν ἀοιδόν, ὅ κεν τέρπῃσιν αἰείδων. Inoltre, *θέσπις*, “divina”, “straordinaria”, è definita in Hes. *Theog.* 31-32 la voce (αὐδή) che le Muse donano al poeta. L’aggettivo *θέσπις* è una forma abbreviata di *θεσπέσιος*, che è a sua volta derivato da *θεσ-σπ-ετος*, composto di *θεσ*, “dio”, (cfr. *θεός*, *θέσ-κελος*, *-φατος*) e l’aggettivo verbale *\*σπετός* (cfr. *ἄ-σπετος* e vd. *ἐννέπω*), dunque significa “enunciato, ispirato da un dio”. Indipendentemente dalla questione della reale esistenza di un poeta di nome Tespi, inventore della tragedia, è assai probabile che, al v. 1

dell'epigramma dioscorideo, la collocazione di Θέσπις e ἄοιδήν rispettivamente a inizio e fine di verso sia un'allusione, da parte del *poeta doctus* alessandrino, al nesso omerico θέσπις ἄοιδός / ἄοιδή.

Osserva Pickard-Cambridge che la tradizione che fa di Tespi l'inventore della tragedia non è del tutto incompatibile con la testimonianza aristotelica: Diogene Laerzio, Temistio e altri sono concordi nel sostenere che Tespi introdusse discorsi recitati da un ὑποκριτής e Temistio attribuisce proprio ad Aristotele tale opinione: καὶ οὐ προέχομεν Ἀριστοτέλει ὅτι τὸ μὲν πρῶτον ὁ χορὸς εἰσιὼν ἦδεν εἰς τοὺς θεοὺς, Θέσπις δὲ πρόλογόν τε καὶ ῥῆσιν ἐξεῦρεν κτλ. In realtà, nella *Poetica* lo Stagirita attribuisce il secondo attore a Eschilo, considerando evidentemente come primo attore l'ἑξάρχων del coro ditirambico, ma senza menzionare Tespi come autore del cambiamento. Tuttavia, questo non costituirebbe una prova del fatto che egli non considerasse il primo attore un'invenzione di Tespi; è d'altra parte possibile che Temistio si riferisca proprio ad alcuni passi del perduto Περὶ ποιητῶν.

La connessione di Tespi con Icario o Icaria in Attica è menzionata da Ateneo e dalla *Suda* e si ritiene generalmente provata da Eratosth. CA 22 (= fr. 4 Rosokoki): Ἰκαριοῖ τόθι πρῶτα περὶ τράγον ὠρχήσαντο. Pickard-Cambridge, in ogni modo, considera rischioso leggere nel frammento un riferimento all'origine della tragedia. Igino, che cita il verso (*de astr.* 2, 4), pensa che si riferisca a un ἀκνωλιασμός: Icario, secondo questa storia, ricevette il vino da Dioniso, con istruzioni circa la coltivazione della vite, e allora, “cum sevisset vitem et diligentissime administrando floridam [falce] fecisset, dicitur hircus in vineam se coniecisse et quae ibi tenerrima folia videret decerpisse; quo facto Icarium irato animo tulisse eumque interfecisse et ex pelle eius utrem fecisse ac vento plenum praeligasse et in medium proiecisse suosque sodales circa eum saltare coegisse; itaque Eratosthenes ait...”.

Tuttavia Hiller si mostra perplesso di fronte all'uso, da parte di Eratostene, dell'espressione περὶ τράγον, *circa caprum*, al posto di *super utrem*<sup>59</sup> e pensa che Igino o la sua fonte (un commentatore di Arato) abbia mal interpretato Eratostene, il quale avrebbe parlato della danza intorno al capro (e non solo intorno alla sua pelle

---

<sup>59</sup> E. Hiller, *Eratosthenis Carminum Reliquiae*, Leipzig 1872, 107: “Denique vero singulare est, quod Eratosthenes utrem ex hirci pelle factum simplici voce τράγος significat”.



gonfiata) sacrificato sull'altare di Dioniso, "a dance from which tragedy is assumed to have sprung"<sup>60</sup>.

Interessante, a mio avviso, la posizione della Rosokoki, la quale corregge il tradito *περικ* in *περ εις* e spiega: "durch die emphatische *περ* in Verbindung mit *πρωτα* [...] wird nämlich das Aition des Anfangs der Tragödie betont. *Εις τραγον* zeigt das Ziel an: sie haben getantzt, um den Bock als Preis zu bekommen"<sup>61</sup>. Per quest'uso di *εις* la studiosa rimanda a Hom. *Il.* 8, 376; 9, 102; S. *Ph.* 111. La Rosokoki ritiene che Igino abbia fatto confusione tra il saltare su un otre e il ballare per un otre e osserva che, se l'azione descritta è quella del saltare, *circum* è sbagliato; se invece si tratta di un ballo, allora si potrebbe correggere *vento* in *vino*: in questo modo l'otre pieno di vino assumerebbe la funzione di premio del ballo.

In ogni modo, ciò che si può ragionevolmente dare per assodato sulla figura di Tespi è che, secondo gli scrittori successivi ad Aristotele, egli era considerato l'inventore della tragedia, colui che per primo introdusse un attore distinto dal coro che recitava un prologo e dei discorsi scritti precedentemente, che la sua prima rappresentazione può essere avvenuta a Icaria, forse in autunno, e che la data della sua prima vittoria ad Atene fu intorno al 534 a. C., forse riportata alle Dionisie cittadine in primavera.

*τραγικὴν ... αἰδῆν*: cf. Pl. *R.* 602b τῆς τραγικῆς ποιήσεως (in riferimento alla poesia di tema serio) o semplicemente Arist. *Rh.* 1403b22 ἡ τραγική. *Τραγικός* con il suo significato etimologico di "di un capro" o "simile a un capro" appare in Plu. *Pyrrh.* 11, 11, Luc. *DDeor.* 22, 1 e, con doppio senso, in Pl. *Cra.* 408c. Comunemente l'aggettivo si usa in riferimento alla tragedia, cf. Hdt. 5, 67, Pl. *R.* 577b, Aeschin. 3, 231.

---

<sup>60</sup> Pickard-Cambridge 1962, 102-103. Hiller ricorda che è testimoniato l'uso da parte dei Greci di saltare intorno all'altare dove venivano bruciate parti delle vittime sacrificate e cita, a questo proposito, A.R. 2, 699-701 (εὐαγέως ἱερῶ ἀνὰ διπλόα μηρία βωμῶ / καῖον, ἐπικλείοντες Ἑώιον Ἀπόλλωνα. / Ἀμφὶ δὲ δαιομένοις εὐρὺν χορὸν ἐστήσαντο) e EM 690, 47 ὑπορχήματα δὲ ἄτινα πάλιν ἔλεγον ὀρχούμενοι καὶ τρέχοντες κύκλῳ βωμοῦ καιομένων τῶν ἱερείων. "Itaque Eratosthenes nihil aliud dicit nisi chorum agricolarum dum ab aliis hirci sacrificium fit circa saltasse" (E. Hiller, *Eratosthenis cit.*, 108).

<sup>61</sup> A. Rosokoki, *Die Erigone cit.*, 85.

**καινοτομῶν**: cf. Arist. *Po.* 1265a12 ἔχουσι ... οἱ τοῦ Σωκράτους λόγοι ... τὸ κοφὸν καὶ τὸ καινοτόμον. Questo verbo, di carattere prosaico, si trova per la prima volta in Esopo (cfr. 56, 1). È ricorrente in Aristofane, cfr. *V.* 876, *Ec.* 584. Nell'*Antologia* si trova solo in Dioscoride (oltre che in questo epigramma, anche in *AP* 7, 707, 9 = 23, 9 Galán Vioque).

**κωμήταις**: termine prosaico testimoniato in poesia in Ar. *Nu.* 965, *Lys.* 5, Call. *Hec. fr.* 342 Pf. In prosa, cf. Pl. *Lg.* 762<sup>a</sup>, 763<sup>a</sup>, X. *An.* 4, 5, 24, D.H. 4, 14. Nell'*Antologia*, cfr. Antip. Thess. *AP* 7, 402 (= *GP* 66), 3; Myrin. *AP* 7, 703 (*GP* 3), 1 e Anon. 16, 123, 4. È possibile che Dioscoride sottintenda in questa parola una surrettizia connessione etimologica con κῶμοι, usato poi in *AP* 411, 2 (M. B. Di Castri<sup>1</sup>, *Tra sfoggio erudito cit.*, 177).

**νεαρός ... χάριτας**: come osserva Di Castri 1995, 177, nell'uso di νεαρός aleggia forse il ricordo di Hes. *fr.* 357 M.-W., vv. 1-3 Ἐν Δῆλῳ τότε πρῶτον ἐγὼ καὶ Ὀμηρος ἀοιδοί / μέλομεν, ἐν νεαροῖς ὕμνοις ῥάψαντες ἀοιδήν, / Φοῖβον Ἀπόλλωνα χρυσάορον, δν τέκε Λητώ. Νεαρός, variante poetica di νέος, è testimoniato una volta in Omero (*Il.* 2, 289), una in Esiodo (*fr.* 357, 2 M.-W.) ed è particolarmente frequente nei tragici (A. *A.* 76, 359, 1504; S. *Ant.* 157, *OC* 475, 702, 1069; E. *Hipp.* 1343, *Tr.* 835, *IT* 835, 836). Nell'*Antologia*, si trova in Antip. Sid. 7, 241, 10; 7, 713, 5; Crin. 9, 545 (= *GP* 11), 5; Phil. 4, 2 (= *GP* 1), 3; Antiphil. 6, 252 (= *GP* 2), 2; Ammian. 11, 226, 1; Gr. Naz. 8, 152, 1; Paul. Sil. 5, 258, 4, 16, 289, 2. Qui è usato con il significato secondario di “nuovo”: cf., oltre al passo di Esiodo già citato, Pi. *N.* 8, 20 νεαρὰ δ'ἔξευ- / ρόντα (*LSJ* 2). Emerge con evidenza in questi primi due versi, in cui è centrale la nozione della scoperta, una studiata simmetria nella costruzione della frase: gli aggettivi ricevono un rilievo particolare, collocati come sono prima del sostantivo cui si riferiscono e nella stessa sede metrica; il verbo, che veicola l'azione innovativa del poeta, è messo così al centro (v. 1 τραγικὴν ... ἀνέπλασα... ἀοιδήν; v. 2 νεαρὰς καινοτομῶν χάριτας); la disposizione di τραγικὴν e νεαρὰς, inoltre, rispettivamente davanti a cesura pentemimere e all'incisione centrale, favorisce

un'immediata connessione tra i due aggettivi tesa a illuminare la portata del ruolo avuto da Tespi nella nascita del genere tragico.

**vv. 3-4** Questi versi, così problematici a livello filologico, fanno riferimento a riti campestri legati a Dioniso e delineano, nel loro insieme, una situazione non riconducibile al ditirambo da cui la tragedia, secondo Aristotele, avrebbe preso le mosse.

†Βάκχος ὃ τετριθὺν κατάγοι χορὸν ἔ τράγος ἄθλων / χῶτικὸς ἦν εὐκων ἄρριχος ἄθλος ἔτι†: i versi sono corrotti: P riporta ὃ τετριθὺν, C τετριτθὺν (τ *supra* ι).

Riporto di seguito le principali congetture proposte:

1) ὅτε τριττὸν (τρίτατον Heinsius) κατάγοι χ., Brunck, così spiegato dal Bentley: “triplicem chorum trinis Dionysiis inductum”. Secondo questa lettura, il verso alluderebbe alle tre feste dionisiache, le Grandi Dionisie, le Dionisie rurali e le Lenae, perché capro e fichi potrebbero far riferimento a occasioni in cui erano rappresentate sia tragedie sia commedie;

2) ὅτ' ἀγρώταν κ. χ. Reiske, “un coro contadino”, ma ἀγρώτης è sostantivo, non aggettivo (anche se nel successivo epigramma su Eschilo è usato in forma aggettivale);

3) ὅτε τρυγικὸν (cl. *Ach.* 628) Jacobs: tale lettura farebbe presupporre come scenario per le rappresentazioni di Tespi una festa di vendemmia, come anche la menzione del cesto di fichi al v. 4, ed è supportata dall'espressione oraziana *peruncti faecibus ora* (*Ars* 277). Pickard-Cambridge, che accoglie la congettura, ricorda le diverse testimonianze che considerano la tragedia come derivata dalla commedia e legata a una festa di vendemmia: oltre al già citato *Ath.* 2, 40 ab, vd. *Plut., de Proverbiis Alexandrinorum*, 30: τὰ μὲν πρὸς τὸν Διόνυσον τὴν κωμωδίαν καὶ τὴν τραγωδίαν ἀπὸ γέλωτος εἰς τὸν βίον φασι παρελθεῖν. καὶ γὰρ κατὰ καιρὸν τῆς συγκομιδῆς τῶν γεννημάτων παραγενομένους τινὰς ἐπὶ τὰς ληνοὺς καὶ τοῦ γλεύκους πίνοντας ποιήματα τινα κωμῶπτειν καὶ γράφειν, διὰ τὸ πρότερον εἰς κωμωδίαν καλεῖσθαι [Crusius propone di leggere: πίνοντας κωμῶπτειν, ὕστερον δὲ κωμικὰ κωμῶπτειν ποιήματα τινα καὶ γράφειν, ἃ διὰ τὸ πρότερον ἐν κώμαις ἔδεσθαι κωμωδίαν καλεῖσθαι]. ἤρχοντο δὲ συνεχέστερον εἰς τὰς κώμας τὰς Ἀττικὰς γύψω τὰς ὀφεισ κεχρισμέναι καὶ ἔκωπτον \*\*\* τραγικὰ παρεισφύροντες <ἐπὶ τὸ> αὐστηρότερον μετῆλθον \*\*\* ταῦτα οὖν καὶ ἐπεὶ τῷ Διονύσῳ πολέμιόν ἐστιν ὁ τράγος ἐπικωμῶπτοντες ἔλεγον \*\*\* ἐπὶ τῶν ἀνοικεῖά τινα προσφερόντων. La stessa teoria si ritrova in *EM* 764,10 ss. (ἡ ἀπὸ τῆς τρυγὸς τρυγωδία· ἦν δὲ τὸ ὄνομα κοινὸν καὶ πρὸς τὴν κωμωδίαν, ἐπεὶ οὕτω διεκένριτο τὰ τῆς ποιήσεως ἑκατέρωθεν· ἀλλ' εἰς αὐτὴν ἐν ἦν τὸ ἄθλον, ἡ τρυξ. ὕστερον δὲ τὸ μὲν κοινὸν ὄνομα ἔσχεν ἡ τραγωδία· ἡ δὲ κωμωδία ὠνόμασται κτλ.) e, quasi con le stesse parole, in *Sch. Hermog. (Rhein. Mus.* 63, p. 150). Secondo Pickard-Cambridge, “there may once have been an undifferentiated performance involving

both serious and grotesque elements out of which both tragedy and comedy could be evolved [...] but [...], on the other hand, there is no sufficient proof of it, since the tradition may well be due to false inferences from Aristotle, and the word τραγωδία (applied in classical times to comedy) is very likely simply a parody-word based on the name τραγωδία, which was certainly not derived from it, and was undoubtedly primitive” (Pickard-Cambridge 1962, 106-107).

4) τριετῇ Wilamowitz, Paton, Conca: “un coro triennale”;

5) ὅτε βριθὸν Hecker, Waltz, Beckby, Pontani: “un coro grave”;

6) ὅτε τριττύ Hermann, Meineke: “per un sacrificio di tre animali” o “per la trittia”;

7) ὅτ’ἔς τριττὸν κατάγοι χ. Bothe;

8) Βάκχω ὅτε τριττὸς κ. χ.: altro emendamento di Hermann, accolto da Jacobs;

9) Βάκχω ὅτε θρηῖνον (“podium”) ἀτ’ἄγοι Schmid;

10) ὅτε δρηκτῶν Lumb: “the chorus of labourers” (lo studioso richiama AP 9, 403 λάτριν

χορείαν, “the dance of the labourers in the vineyard”, e ricorda che δρηκτις compare in AP 12, 73 (Lumb 1920, 43)

Il v. 3, nel suo andamento, ricorda da vicino Eur. *Ba.* 114-116 (αὐτίκα γὰρ πᾶσα χορεύει / Βρόμιος εἴτ’ἄγῃ θιάκους / εἰς ὄρος εἰς ὄρος κτλ.), “in cui si descrive un tipico tripudio dionisiaco” (Di Castri 1995, 177), e rimanda pertanto a un’atmosfera rituale: questo mi porta a privilegiare, tra le molteplici congetture proposte per correggere l’altrimenti incomprensibile τριθὸν, quelle che presuppongono il riferimento a un sacrificio. Abbastanza convincente, a mio avviso, la lettura di Bothe ὅτ’ἔς τριττὸν κατάγοι χ. , “al tempo in cui (Bacco) conduceva un coro per il triplice sacrificio”; un’altra soluzione plausibile sarebbe quella di considerare Tespi il soggetto di κατάγοι e di leggere Βάκχω, cosicché si dovrebbe tradurre “al tempo in cui (Tespi) solea condurre un coro per il triplice sacrificio in onore di Bacco”.

Il termine τριττύς indica sia la trittia sia tutto ciò che esiste in triplice forma; in particolare, il vocabolo può indicare il sacrificio di tre animali, cfr. Call. *fr.* 403 (vd. *LSJ* II). Per un attento studio su questo termine vd. C. W. J. Eliot, *Aristotle Ath. Pol.* 44.1 and the Meaning of Trittys, “Phoenix” 21, 1967, 79-84. La possibilità di intendere τριττύς come “trittia” incontra un ostacolo di carattere cronologico: com’è noto, le trittie furono istituite da Clistene nel 508 a.C., dunque successivamente alle prime rappresentazioni di Tespi: accettando tale interpretazione del termine,

dovremmo ammettere che ci sia qui un anacronismo da parte di Dioscoride. Tuttavia, esistevano delle “suddivisioni” chiamate trittie anche nel periodo precedente alla riforma, ma erano di natura assai diversa da quelle di Clistene (sul tema, vd. F. R. Wüst, *Zu den Πρυτάνεις τῶν ναυκράρων und zu den alten attischen Trittyen*, “Historia” 6, 1957, 176-191).

Per quanto riguarda il seguito del verso, il genitivo ἄθλων crea qualche problema, perché sembra un’incomprensibile anticipazione di ἄθλος che compare al v. 4 e che significa “competizione, gara”. Una soluzione convincente è, senza dubbio, quella del Meineke, il quale difende il genitivo ἄθλων mettendolo in relazione con ἄθλον al v. 4 (“concertationum praemium”); Hecker cita a sostegno di questa lettura *API* 361, 5 ἥ παρὰ πᾶσι Δόξαν ἔχεις ἀέθλων ἄθλα λιπεῖν ἐτέροισι. Ἄθλον, che è correzione di Heinsius, è accolto da quasi tutti gli editori, anche perché è il neutro, e non il maschile, il termine greco che significa “premio”. Tuttavia, come osservano Gow e Page, anche accettare ἄθλον comporta delle difficoltà: in primo luogo, ἄρριχος è altrove femminile, sebbene *An. Gr. Bekk.* 446.30 e *EM* 149,30 affermino che è maschile in ionico; in secondo luogo, χῶττικός deve stare per καὶ ὁ Ἄ. e, se l’aggettivo concorda con ἄρριχος, l’articolo definito sembra fuori luogo. Le alternative sembrerebbero o mantenere ἄθλος dandogli il significato di premio, un senso riconosciuto in *An. Gr. Bekk.* 210.14, 349.21, *Suidas* s.v. e forse rintracciabile in Theocr. 8, 11, nel qual caso ὁ Ἄ. concorderebbe con ἄθλος e l’articolo definito sarebbe appropriato oppure, accettando ἄθλον, scrivere κἄττικός (Gow-Page 1965, II, 251-252).

A proposito dei premi il *Marmor Parium*, ricordando la comparsa di Tespi intorno al 536 a.C., menziona un capro come premio per la vittoria; precedentemente, in connessione con Susarione e l’invenzione della commedia, l’iscrizione dice (*FGrH* 239, 43) ἐν Ἀθῆναις κωμῳδῶν χορὸς ἡρέθη, στηγάντων αὐτὸν τῶν Ἰκαριέων, εὐρόντος Κουσαρίωνος, καὶ ἄθλον ἐτέθη πρῶτον ἰσχάδων ἄρριχος καὶ οἴνου μετροητής. Secondo Anon. *Proll. Com.* (*CGF* p. 7), il premio per la commedia alle Lenae era γλεῦκος, ὅπερ ἐκάλουν τρύγα e la sua affermazione occorre altrove.

Gow e Page ritengono che, per ottenere un significato soddisfacente, si dovrebbe eliminare la menzione del premio tragico, leggendo *τρυγικὸν κατὰγοι χορὸν τρυγὸς ἀκός* (correzione di Reiske): in questo modo Dioscoride farebbe menzione solo dei premi della commedia e affermerebbe che Tespi introdusse la tragedia in una festa fino a quel momento riservata alla commedia inventata da Susarione. Tale lettura mi sembra difficilmente accettabile, perché comporta un vero e proprio stravolgimento del verso e delinea uno scenario semplificato rispetto alla situazione ben più complessa e interessante testimoniata dal testo tradito.

I fichi, il vino e il capro appaiono insieme in Plut. *de cup. div.* 527d ἡ πάτριος τῶν Διονυσίων -ορτὴ τὸ παλαιὸν ἐπέμπετο δημοτικῶς καὶ ἱλαρῶς ἀμφοτέρους οἴνου καὶ κληματίς, εἴτα τράγον τις εἴλκεν, ἄλλος ἱσχάδων ἄρριχον ἡκολούθει κομίζων, ἐπὶ πᾶσι δ' ὁ φαλλός. La processione include i premi sia per la tragedia sia per la commedia: in Plutarco, dunque, si fa riferimento al fatto che questi due generi anticamente ebbero una fase comune che va forse ricercata nelle antiche feste dionisiache; Dioscoride sembrerebbe descrivere la stessa situazione: l'avverbio *ἔτι* allude proprio al fatto che al tempo in cui Tespi introdusse la tragedia c'erano "ancora" un capro e un cesto di fichi come premio per le competizioni (non bisogna dunque tradurre "c'era un capro e inoltre un cesto di fichi"). Per il capro come premio della tragedia, cf. anche Hor. *Ars* 220: *carminē qui tragico vilem certavit ob hircum* ed Eratosth. *CA* 22 = fr. 4 Rosokoki: Ἰκαριοῖ τόθι πρῶτα περὶ τράγον ὠρχήσαντο (vd. *supra*).

L'epigramma dioscorideo, dunque, appare ai nostri occhi particolarmente interessante, perché sembra attestare l'esistenza di un indifferenziato *Ur-Drama* precedente alle ramificazioni di tragedia e commedia; così Gabathhuler: "dann handelte es sich hier weder um Tragödie noch um Komödie, sondern um ein 'Urdrama' " (Gabathhuler 1937, 83).

Dello stesso avviso Fantuzzi, il quale tuttavia avanza anche l'idea che Dioscoride "più semplicemente rievochi con dovizia di nostalgici dettagli l'epoca lontana di semplicità in cui operò Tespi, e affianchi alla menzione del premio usato per la tragedia anche il premio usato per la commedia, non in virtù di alcuna pregnante pertinenza relazionale, ma solo in virtù di una nostalgica ἐνάργεια intesa a ricostruire un più ampio quadro, con una serie di immagini del tipo di quella che si

trova in Plut. *de cup. div.* 527d” (Fantuzzi 2007a, 107). Questa seconda ipotesi è difficilmente accettabile, perché è improbabile che un *poeta doctus* come Dioscoride accosti due premi così fortemente legati a precisi generi teatrali senza suggerire alcun rapporto tra di essi.

Anche Adrados, nella sua analisi dei termini che designano i generi drammatici, giunge alla conclusione che tragedia e commedia derivarono entrambe dal variegato e complesso mondo del κῶμος e che si differenziarono solo progressivamente (F. R. Adrados, Κῶμος, κωμῳδία, τραγωδία. *Sobre los orígenes del teatro*, “Emerita” 35, 1967, 249-294).

**κατάγοι:** ἄγειν e i suoi vari composti, anche se non sembra κατάγειν, sono comuni insieme a χορόν: χ. ἐκάγειν è usato per il drammaturgo che mette in scena un’opera (Ar. *Ach.* 11); χ. κατάγειν “might perhaps be similarly used of Dionysus inaugurating a dramatic festival, but κατ’ may belong to a preceding noun” (Gow –Page, *HE*, II, 252).

**τράγος:** *adnominatio* τράγος / τραγικός (cfr. v. 1); come si è visto, Dioscoride sembra accettare l’interpretazione del termine τραγωδία come “canto per un capro (come premio)”. Vd. L. Gray, *On the Etymology of* τραγωδία, “Cl.Quart.” 6, 1912, 60-63; R. C. Flickinger, *Tragedy and the Satyric Drama*, “CPh” 8, 1913, 260-72.

**χῶτιτις ... κόκων ἄρριχος:** enallage. Ἄρριχος è un termine prosaico testimoniato in poesia solo qui e prima in Ar. *Av.* 1309: Ἀλλ’ὥς τάχιςτα κὺ μὲν ἰὼν τὰς ἄρριχους / καὶ τοὺς κοφίνους ἄπαντας ἐμπίμπλη περὶ πτερῶν. Normalmente è un termine femminile; è di genere maschile solo in questo epigramma e in ionico; cf. Ar. *Av.* 1309, *EM* 1, 149, 30 G. È ben documentata la variante ἄρριχος in D.S. 20, 41, *Marmor Parium* 55, *IG* 12 (7), 62, 22, 42 (Amorgo, IV secolo a.C.). Nell’antichità i fichi attici erano particolarmente apprezzati (cf. Alex. *fr.* 117, 1-2 K. ἰσχάδες, τὸν παράχημον τῶν Ἀθηναίων), sia freschi sia secchi; cf. Ath. 14, 652 b-653c, Antiph. 177 K.-A., Clem. Alex. *Paed.* 2, 1, 3, Σ *ad* Theoc. 1, 147.

**vv. 5-6:** Tespi rivendica i meriti avuti nell'invenzione del genere, indipendentemente dagli sviluppi successivi.

**οἱ δὲ ... νέοι τάδε:** οἱ P, εἰ δὲ Stadtmuller, accettato da Galán Vioque.

**μεταπλάσσει:** l'epigramma rivela una struttura ad anello, che contrappone all'ἀναπλάσσειν di Tespi il μεταπλάσσειν dei suoi successori. Μεταπλάσσω è un verbo prosaico poco documentato; nell'*Antologia*, oltre che qui, si trova anche in Phil. AP 9, 708, 4, mentre per le sue occorrenze precedenti, vd. Pl. Ti. 50<sup>a</sup>, 92b, Hp. *Diaet.* 36, 12, Diph. fr. 83, 2.

**μυρίος αἰών:** giuntura unica. Per questo uso di αἰών cf. AP 7, 225, 5-6 οὐ γὰρ ἀοιδὰς ἀμβλύνειν αἰών ... δύνανται. Μυρίος si usa di solito per esprimere tempo indeterminato e prolungato, cf. Pi. I. 5 (4), 28 μυρίον χρόνον; S. OC 397 μυρίου χρόνου, 617-8 μυρίας ὁ μυρίος / χρόνος τεκνοῦται νύκτας; Leon. AP 7, 472, 1 Μυρίος...χρόνος (*LSJ* I. 3); cfr. anche E. Med. 429 μακρὸς δ' αἰών, AP 7, 225, 1 ὁ πολὺς χρόνος. Μυρίος nella stessa sede metrica si trova in Call. AP 12, 118, 1, Antip. Sid. AP 7, 241, 1, Theodorid. AP 16, 132, 1, Diosc. AP 9, 568, 1 = 31, 1 Galán Vioque.

**πολλὰ...χᾶτερα:** cf. Ar. Ra. 1104 εἰςβολαὶ γὰρ εἰσι πολλαὶ χᾶτεραι σοφισμάτων. Χᾶτερα è una crasi ionica testimoniata per la prima volta in Sofocle (*Tr.* 444, 459; *Ant.* 569, 687; OC 1192, 1444) e propria del linguaggio poetico.

**προσευρήσει:** così Reiske; P riporta πρὸ σεῦ φήσει. Προσευρίσκω è un verbo prosaico poco testimoniato salvo che in Euclide, con trenta occorrenze. È testimoniato per la prima volta in S. El. 1352 μόνον προσεῦρον πιστὸν ἐν πατρὸς φόνῳ. Nell'*Antologia* si trova solo qui. Come osserva Di Castri 1995, 178, "il finale assume il tono di un'accusa e sintetica παράβαις in cui il personaggio lancia una frecciata contro quella schiera di filologi e studiosi che, a partire da Aristotele stesso, lo hanno esautorato dal titolo di *inventor*".



τᾶμᾶ: in età ellenistica è particolarmente frequente nell'epigramma (cf. Anyt. *AP* 7, 215, 4, Asclep. *AP* 7, 145, 6, Mel. *AP* 7, 151, 4); vd. anche A.R. 3, 102, unica comparsa nell'epica di questa crasi. È testimoniata a partire da Archil. *fr.* 109, 1 W.

Come nota Fantuzzi, l'ultimo distico di questo epigramma “è chiaramente proiettato in avanti, verso la storia futura del teatro e la concezione che di essa ha Dioscoride: sia esso svela infatti l'impostazione evoluzionistica della visione di Dioscoride [...], sia sottolinea il contributo permanente dato da Tespi al dramma, anticipando così il gusto arcaizzante che Dioscoride mostra negli epigrammi per Sositeo e per Macone” (Fantuzzi 2007a, 108).

Θέσπιδος εὔρεμα τοῦτο, τὰ δ'ἀγροῖωτιν ἄν' ὕλαν  
παίγνια καὶ κώμους τούτδε τελειότερους  
Αἰσχύλος ἐξύψωσεν, ὁ μὴ σμιλευτὰ χαράζας  
γράμματα χειμάροσφ δ'οἷα καταρδομένα,  
καὶ τὰ κατὰ σκηνὴν μετεκαίνισεν. ὧ στόμα πάντων  
δεξιόν, ἀρχαίων ἦσθα τις ἡμιθέων.

“Questa l’invenzione di Tespi, ma gli spettacoli scherzosi nella selva rustica e i canti, questi qui di Tespi, fu Eschilo a sollevarli fino a renderli più perfetti, lui che incise parole non finemente cesellate, ma come bagnate da un torrente in piena, e rinnovò le cose della scena. O bocca abile in tutte le cose, eri uno degli antichi semidei!”

---

AP 7, 411 = HE 21 = 21 Galán Vioque

P p. 268. Caret Pl

τοῦ αὐτοῦ [sc. Διοσκορίδου] C εἰς τὸν αὐτὸν Θέσπιν ἐν ᾧ καὶ περὶ Αἰσχύλου τοῦ μετ' ἐκείνου τὴν τραγωδίαν πυργώσαντος J

**1** τὰ δ' Reiske edd. fere omnes: τά τ' Hecker Stadtmüller Galán Vioque: τάδ' Salmasius Waltz : τὸ δ' P: τάδε Ap.B. • ὕλαν P: ὕλην Page commendat in app. crit. **2** τούτδε τελειότερους Meineke Stadtmüller: τοὺς ἀτελειότερους Salmasius Brunck Galán Vioque: τούτδε γελοιοτέρους Heinsius Glucker: τοῦσδ' ἔτι λιτοτέρους aut τοῦσδ' ἀγγελαιοτέρους Reiske: τοὺς δ' ἔτι μειοτέρους Jacobs (qui idem τελειοτέρους “per prolepsin” dictum defendit): τοὺς δὲ τελειοτέρους P **3** ὁ μὴ σμιλευτὰ Salmasius Brunck Jacobs: ομὴ σμιλευτὰ P: νεοσμιλευτὰ Bentleius **4** δ' οἷα P: δ'ῖα Hecker van Herwerden • καταρδομένα P: κατ'ἀρδομένα C: καταρδομένοσ Ap. B.: καλινδόμένα Dübner: κατερχόμενα van Herwerden: καταδρομέα Ludwig **5** πάντων P: πάντως Dilthey : πάντη Wilamowitz **6** δεξιόν P Brunck (distinguit post ἀρχαίων, cf. contra Jacobs in adnot.) Jacobs: ἄξιον Reiske Dilthey: δεξιῶς Jacobs in adnot. • ἦσθα τις P: ἦθεος Dilthey: ἦσθα τοι Beckby: ὀφρύος de Gregori: Ἀτθίδος Lumb: alii alia (πάντων...ἡμιθέων seclisit Stadtmüller)

## Commento

**Θέσπιδος εὔρεμα τοῦτο:** questa formula rimanda all'epigramma precedente, suggerendo che i due componimenti debbano essere letti insieme. Per tale modo di cominciare l'epigramma con un'affermazione breve e sentenziosa cf. Diosc. *AP* 7, 450 (= *HE* 26 = 25 Galán Vioque), 1 Τῆς Σαμῆς τὸ μνημα Φιλαινίδος e Antip. Sid. *AP* 7, 30, 1 Τύμβος Ἀνακρείοντος. Εὔρεμα è una forma tarda della forma classica εὕρημα non testimoniata nell'*Antologia*. È un termine prosaico, proprio soprattutto degli storici; nell'*Antologia*, cf. Leon. *AP* 6, 4, 4 = *HE* 52; Antip. *AP* 9, 266, 3.

**τὰ δ'ἀγροιώτιν ἄν' ὕλαν / παίγνια καὶ κῶμους τοῦςδε τελειότερους / Αἰσχύλος ἐξέφωσεν:** Eschilo è presentato come il perfezionatore dell'invenzione di Tespi. L'uso di termini come παίγνια e κῶμοι per definire la tragedia di Tespi rimanda a quel passo della *Poetica* in cui Aristotele mette in evidenza l'origine popolare e il tono satiresco del genere nella sua fase embrionale: *Po.* 1449a 9-11 e 1449a 19-21 ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ κατωρικῶν μεταβαλεῖν ὅψε ἀπεσεμνύνθη, τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο. Fantuzzi osserva che il termine παίγνια potrebbe anche designare non tanto le “primitive forme teatrali comico/satiresche di concezione aristotelica”, quanto piuttosto “forme di spettacolo “leggere”/“semplici”, in opposizione alla “sublimità della futura tragedia vera e propria di Eschilo, secondo il senso consueto al termine nella terminologia critico-letteraria ellenistica” (Fantuzzi 2007a, 107).

Per l'uso di ἀγροιώτης come aggettivo, nel significato di “rustico”, cf. Zona *AP* 6, 22, 5: ἀγροιώτη τῷδε μονοστόρθῳ Πιρρήπῳ. Il nesso ἀγροιώτιν ἄν' ὕλαν, indicando il luogo in cui avvenivano queste prime rappresentazioni, contribuisce a mettere in evidenza il carattere agreste, semplice, delle prime tragedie.

**τοῦςδε τελειότερους:** ho accettato l'interpretazione di Meineke, accolta anche da Gow e Page, secondo la quale τελειότερους sarebbe predicativo (“li innalzò fino a renderli più perfetti”) e τοῦςδε significherebbe “come lasciati da Tespi”. Jacobs difende in

questo modo la lezione del manoscritto: “Membranarum enim lectio...sic explicari potest, ut τελειοτέρους effectum indicet: commissationes illas Aeschylus amplexus in majus extulit perfectioresque reddidit. Hoc mihi iam verum videtur, et certe est poeticum” (Jacobs 1817, 318). Galán Vioque accoglie nel testo la correzione di Salmasius τοὺς ἀτελειοτέρους (“porque evita la extraña interpretación de τούδε en referencia a la situación y características de la tragedia dejada por Tespis”: Galán Vioque 2001, 275), che è effettivamente attraente, come riconoscono Gow e Page, i quali tuttavia ricordano che l’aggettivo ἀτέλειος, che sta per ἀτελής, è testimoniato solo da Phld. *Rh.* 1, 5 S.

Glucker, invece, difende l’emendamento γελοιωτέρους di Heinsius, anche se dissente con lui sul modo di intenderlo: egli, infatti, rigetta l’idea che Dioscoride con questa espressione si stia riferendo alla produzione satiresca di Eschilo (cfr. Heinsius, *Q. Horatii Flacci Opera cum animadversionibus et notis Danielis Heinsii*, Leiden 1612, 104-105: “de Aeschyli satyris iudicat. Ita tamen ut ibi quoque Thespidi inventionem concedat”), come già aveva fatto Jacobs (1798, 384: “Tragoedia; non, ut Heinsius putavit, drama satyricum; qua interpretatione admissa in salebris incidimus”<sup>62</sup>), e si concentra invece sulle somiglianze che questo epigramma presenta con Arist. *Po.* 1449a20. Egli osserva, inizialmente, che la connessione tra il nome di Tespi ed εὔρεμα ricorda le parole di Temistio, *Or.* 26, 316d (Θέσπις δὲ πρόλογον καὶ ὁῦν ἐξεῦρεν), il quale, forse, sta citando proprio Aristotele; inoltre l’espressione τὰ κατὰ σκηνὴν μετεκρίνισεν (che, come osserva Gow (Gow-Page 1965, II, 253), allude contemporaneamente all’introduzione da parte di Eschilo del secondo attore e alla diminuzione dell’importanza del coro (*Po.* 1449 a 15-17) e alle sue innovazioni nella scenografia e nei costumi (*Vita* 14)), secondo Glucker, è abbastanza vicina a quella τήν τε σκηνὴν ἐκόσμησεν di *Vita* 14 per suggerire una fonte comune: tali sospetti prenderebbero forza dall’uso di κοσμέω in Aristotele (1449 a 30) nel contesto di innovazioni tecniche. Dioscoride si riferisce agli stessi fatti, ma conia un termine più preciso per descrivere tali innovazioni tecniche, tentando forse di rievocare anche il μεταβαλεῖν di *Po.* 1449 a 20. “In coining his new term, he grafted

---

<sup>62</sup> C. F. W. Jacobs, *Animadversiones in Epigrammata Anthologiae Graecae...*, vol. 1, parte 2, Leipzig 1798, 384.

the preverbal μετὰ in the sense of change and transformation as we find it in the Aristotelian account of early tragedy on to the *simplex* καινίζω, a verb used probably for the first time by Aeschylus himself” (Glucker 1973, 88). Anche nella preferenza accordata da Dioscoride al verbo composto ἐξυψόω (che ricorre solo in LXX *Si.* 1, 30, 1 μὴ ἐξυψοῦ σεαυτόν e *Da.* 3, 51, 2 ἐδόξαζον καὶ εὐλόγουν καὶ ἐξυψοῦν τὸν θεόν) rispetto al semplice ὑψόω, attestato in Longin. 14, 1 con il significato di “rappresentare in stile sublime” (*LSJ* II, 2), Glucker ravvisa non tanto una scelta dettata da ragioni metriche, quanto piuttosto il consapevole tentativo di tradurre nel linguaggio della critica letteraria ellenistica la forma ἀπεσεμνύνη di *Po.* 1449 a 20-21 (Glucker 1973, 91). Per Glucker, insomma, la forma γελοιοτέρους andrebbe accolta perché costituirebbe un ulteriore rimando a quel passo aristotelico, dove si parla di una λέξις γελοία. Tuttavia, come si è osservato, l’eco dell’espressione aristotelica è già ravvisabile nella precedente menzione di παίγνια e κῶμοι: γελοιοτέρους sarebbe un’incomprensibile ripetizione. Pohlenz, che accetta la lezione τελειοτέρους, ritiene che in questo verso di Dioscoride ci sia un richiamo alla stessa fonte di *Vita* 16, dove compaiono i termini τελεώτερος e τελειότης: ὅτω δὲ δοκεῖ τελεώτερος τραγωδίας ποιητῆς Κοφοκλῆς γεγονέναι, ὁρθῶς μὲν δοκεῖ, λογιζέσθω δὲ ὅτι πολλῷ χαλεπώτερον ἦν ἐπὶ Θεσπίδι Φρυνίχῳ τε καὶ Χοιρίλῳ εἰς τοσόνδε μεγέθους τὴν τραγωδίαν παραγαγεῖν ἢ ἐπὶ Αἰσχύλῳ εἰσιόντα εἰς τὴν Κοφοκλέους ἐλθεῖν τελειότητα.

ὁ μὴ σμιλευτὰ χαράξας / γράμματα, χειμάρρῳ δ’οἷα καταρδομένα: Dioscoride qui richiama la descrizione di Eschilo presente nelle *Rane*, vv. 1004-1005: ἀλλ’ὃ πυργώσας ῥήματα σεμνά / καὶ κοσμήσας τραγικὸν λῆρον, θαρρῶν τὸν κρουνὸν ἀφίει e quella di Cratino tratteggiata da Aristofane in *Eq.* 526-528: εἴτα Κρατίνου μεμνημένος, δς πολλῷ ῥεύσας ποτ’ἐπαίνῳ / διὰ τῶν ἀφελῶν πεδίῳ ἔρρει καὶ τῆς στάσεως παρασύρων / ἐφόρει τὰς δρυὺς καὶ τὰς πλατάνους καὶ τοὺς ἐχθροὺς προθελύμους. La prima immagine usata da Dioscoride per definire lo stile poetico di Eschilo è quella del lapicida; cfr., per la metafora, Ar. *Ra.* 900-903 (in riferimento a Euripide) προδοικᾶν οὖν εἰκός ἐστι / τὸν μὲν ἀτρεῖδὸν τι λέξιν / καὶ κατερρινημένον; Crin. *AP* 9, 545 (detto dell’*Ecale*) τορευτὸν ἔπος. L’espressione χαράξας γράμματα può essere una reminiscenza di

Teocrito 23, 46, mentre *σμειυτά* richiama Ar. *Ra.* 819 *σμειύματα δ'ἔργων*, definizione dello stile di Euripide usata dal coro al momento di introdurre l'agone tra i due poeti: vv. 818-821 Ἦσται δ'ἱππολόφων τε λόγων κορυθαίολα νείκη / κινδαλάμων τε παροξονία *σμειύματα τ'ἔργων* / φωτὸς ἀμυνομένου φρενοτέκτονος ἀνδρός / ῥήμαθ' ἱποβάμονα.

Come osserva Cresci, “delineare lo stile come l'opposto, la negazione di quello dell'avversario implica, al di là della definizione pura e semplice, una sottolineatura polemica; il tono esaltatorio dell'epigramma dioscorideo in onore di Eschilo comporta una critica nei confronti di chi ad Eschilo si è stilisticamente opposto” (Cresci 1979, 254-255).

L'aggettivo *σμειυτός* è un *hapax* a partire da *σμίλη*, “cesello” (cf. Ar. *Thesm.* 779). Per composti simili cfr. Alex. *fr.* 221-222 K.-A *λόγοι / λεπτοὶ διεσμειυμένοι τε φροντίδες*, Cometa AP 15, 38, 3 *Εὐρὼν Κομητᾶς τὰς Ὀμηρεῖους βίβλους / ἐφθαρμένας τε κοῦδαμῶς ἐστιγμένας / κτίζας διεσμειυσα τὰύτας ἐντέχνως* e l'uso dell'avverbio *διεσμειυμένως* (Poll. 6, 150; Hsch. s.v.) e del verbo *ἀποσμειβεῖν* (Julian. *Or.* 2, 77a, Them. *Or.* 21, 151b) in riferimento allo stile raffinato.

La seconda immagine scelta da Dioscoride per definire, questa volta in positivo, lo stile eschileo, è quella di un torrente impetuoso: anche in questo caso, come si è visto, c'è un precedente aristofaneo, e precisamente Ar. *Ra.* 1005 e Ar. *Eq.* 526-528 (in cui la metafora era riferita allo stile di Cratino, vd. *supra*). Il paragone della poesia con un torrente, come ricorda Galán Vioque, è abituale a partire da Pi. *O.* 10, 9 *νῦν ψᾶφον -λισσομένοι / ὅπῃ κῦμα κατακλύσσει ῥέον, / ὅπῃ τε κοινὸν λόγον / φίλαν τεύχομεν ἐς χάριν*. Cf. Hor. *C.* 4, 2, 5-6 *monte decurrens velut amnis, imbres / quem super notas alvere ripas, fervet immensusque ruit profundo* / Pindarus ore. Si tratta di un'immagine frequente negli scrittori di retorica, cf. D.H. *Pomp.* 6, 9, 6: *ἡδέως καὶ μαλακῶς ῥέουσα*, Cic. *de orat.* 2, 62: *haud scio an flumine oratione*, 2, 64: *verborum autem ratio et genus orationis fusum atque tractum et cum levitate quadam aequabiliter profluens sine hac iudiciali asperitate*, Or. 39 *sine ullis salebris quasi sedatus amnis fluit*.

Come osserva giustamente la Cresci, in questi versi “è contenuto un giudizio estetico che, per la forma e i termini in cui è espresso, fornisce indicazioni sugli

orientamenti e i gusti letterari di Dioscoride. Per definire la specificità dell'interpretazione stilistica eschilea Dioscoride ricorre all'intreccio di due metafore: la scelta di entrambe implica già di per se stessa un riferimento più o meno diretto a poeti precedenti e a polemiche squisitamente letterarie che essi condussero" (Cresci 1979, 256).

È evidente che la scelta di richiamarsi ad Aristofane non è casuale: Macone viene elogiato in *AP* 7, 708 proprio in quanto "novello Aristofane" in terra d'Egitto. Eschilo e Aristofane sono entrambi simbolo di uno stile impetuoso ed esuberante, mentre Euripide è il cesellatore, colui che vuole "mettere a dieta le parole", abile ideatore di sottigliezze linguistiche: non a caso egli fu amato da Callimaco e dagli altri poeti ellenistici. Come è stato giustamente osservato da alcuni studiosi (vd. B. Snell, *Aristofane e l'estetica*, in *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, 1951: 152-153; Cresci 1979, 257), Dioscoride compie in questo epigramma un'operazione analoga a quella fatta da Callimaco nel prologo degli *Aitia*: qui il poeta di Cirene, dichiarando di ricercare il λεπτόν (*Ai.* 1, 1, 24) e non il tuono di Zeus (*Ai.* 1, 1, 20), e dicendo che i versi non devono essere giudicati misurandoli a parasanghe (*Ai.* 1, 1, 37), si riferisce forse ad Aristofane, ma ne inverte i termini di giudizio: egli segue la poetica di Euripide (il quale καταλεπτολογεῖ, *Ra.* 829, 876) e non quella eschilea (Eschilo nelle *Rane* è definito "tonante" al v. 814). Dioscoride, come Callimaco, richiama Aristofane, ma, diversamente da lui, mostra anche di dividerne il giudizio: la sua scelta di esaltare lo stile eschileo richiamandosi alle *Rane* e sottolineando che il pregio maggiore di Eschilo sta proprio nell'essere diverso dal ritratto euripideo tratteggiato da Aristofane in quella commedia, rivela una precisa volontà polemica del nostro epigrammista nei confronti del caposcuola dei poeti alessandrini e, allo stesso tempo, costituisce l'affermazione di un proprio modello di stile, che sarà poi coerentemente perseguito negli altri epigrammi, soprattutto, come osserva la Cresci, in alcuni di quelli erotici. La studiosa, nella sua accurata analisi dell'epigramma, scorge un indizio di una polemica qui avanzata dal nostro nei confronti della poetica callimachea nell'immagine del torrente invernale; Callimaco, nell'*Inno ad Apollo*, aveva contrapposto il grande fiume Eufrate che trascina fango (la poesia epica) alla limpida e sottile sorgente (la sua poesia), vv.

108-109: “Dioscoride propone con il χείμαρρος una terza via, un altro registro stilistico?” (Cresci 1979, 257).

Dioscoride si pone, anche cronologicamente, a cavallo di due diverse stagioni dell’epigramma e se, per certi versi, si mostra ancora vicino alla produzione di Callimaco e di Asclepiade, per altri anticipa lo stile più barocco di Antipatro di Sidone e di Meleagro. Se negli epigrammi del nostro non si trovano profondità concettuale e intensità di sentimento, egli non manca tuttavia di essere originale e degno di attenzione per lo studioso odierno: poeta raffinato e colto, sa sempre modificare il suo modello di partenza, riuscendo a variare un τόπος della poesia epigrammatica proponendone un’elaborazione che, a sua volta, sarà imitata da poeti successivi. Come osserva Cresci, “gli epigrammi che hanno avuto una eco nei poeti posteriori (epigrammisti e no) non sono quelli più vicini, anche stilisticamente, allo stringato nitore, alla misurata eleganza di Asclepiade e Callimaco, ma quelli che denunciano un netto tentativo di rinnovamento, magari in senso baroccheggiante” (Cresci 1979, 258). Una diversità di prospettive che trova riscontro e, forse, enunciazione programmatica nella preferenza accordata da Dioscoride a Eschilo e nell’esclusione di Euripide, considerato come colui che si è allontanato dalla solennità e dalla potenza dello stile eschileo.

È interessante osservare che i motivi per i quali Eschilo è considerato un perfezionatore rispetto a Tespi risiedono non tanto nelle innovazioni tecniche, che sono “liquidate” con un’espressione alquanto generica e sbrigativa (τὰ κατὰ σκηνὴν μετεκλίνεσθαι), che sembra ignorare tutte le innovazioni sceniche (frutto, forse, di una lunga evoluzione), quanto piuttosto nella solennità dello stile. Come osserva felicemente la Cresci, “l’interesse che guida Dioscoride non è quindi di carattere antiquario, non si rivolge alla ricerca e alla precisazione del particolare, ma mira a riassumere la storia di un genere nello schizzo di grandi personalità poetiche che incarnano i momenti salienti dell’evoluzione del dramma” (Cresci 1979, 253).

L’apparente prospettiva evoluzionistica adottata da Dioscoride, che si riallaccia in questo ad Aristotele, presenta così degli sviluppi verosimilmente personali: Eschilo supera i primordiali πάγνια campestri non tanto in nome di una maggiore perfezione tecnico-strutturale del dramma (come volevano sia Aristotele sia la *Vita*



*Aeschyli*), ma in termini di sublimità della lingua (Fantuzzi 2007a, 118-119). Anche nel caso di Macone il nostro esalta la potenza espressiva del linguaggio.

μετεκρίνισεν: *hapax*. Per quest'idea cf. Hor. *Ars* 278-280: *personae pallaeque repertor honestae / Aeschylus et modicis instravit pulpita tignis / et docuit magnumque loqui nitique coturno*. Per l'attribuzione dei cambiamenti nella κληρονομία a Eschilo cfr. *Vita Aeschyli* 14 e G. F. Else, *Aristotle's Poetics, The Argument*, Cambridge 1957, 168. Il semplice καινίζω è proprio specialmente della tragedia (A. *Ch.* 492, S. *Tr.* 867, E. *Tr.* 889, *fr.* 598) e degli storici. Molto frequente è il composto ἀνακαινίζω, testimoniato a partire da Isoc. 7, 8, 6.

ὦ στόμα πάντων / δεξιόν, ἀρχαίων ἤθεά τις ἡμιθέων: invocazione finale di carattere elogiativo. Un finale simile si trova in un epigramma di Antipatro di Tessalonica dedicato ad Aristofane, *AP* 9, 186 (= *GP* 103), 5-6: ὦ καὶ θυμὸν ἄριστε καὶ Ἑλλάδος ἡθεῖν ἴσε, / κωμικέ, καὶ τύξας ἄξια καὶ γελάσας.

ὦ στόμα πάντων / δεξιόν: il poeta viene designato mediante la bocca, strumento del suo lavoro, cf. Pi. *N.* 10, 19-20: βραχύ μοι στόμα πάντ'ἀναγῆσθ'ὄσων Ἀργεῖον ἔχει τέμενος / μοῖραν ἐσθλῶν; Theoc. 7, 37: καὶ γὰρ -γὼ Μοισᾶν καπυρὸν στόμα; [Mosch.] 3, 71-72: ἀπώλετο πρᾶν τοι Ὅμηρος, / τήνο τὸ Καλλιόπας γλυκερὸν στόμα; Antip. Sid. *AP* 7, 2, 1-2: τὸ μέγα στόμα; Paul. Sil. *AP* 7, 4, 1 Πιερίδων τὸ σοφὸν στόμα, θεῖον Ὅμηρον; Antip. Sid. *AP* 7, 6, 3-4: Μουσῶν φέγγος Ὅμηρον, ἀγήραντον στόμα κόσμου / παντὸς; Antip. Sid. *AP* 7, 75, 1: Στασίχορον, ζαπληθὲς ἀμέτρητον στόμα Μούσης; Antip. Sid. *AP* 9, 184, 1: Πίνδαρε, Μουσάων ἱερὸν στόμα.

Δεξιός con il significato di “abile”, “capace” è un uso metaforico, cf. Pi. *I.* 5(4), 61 χερσὶ δεξιόν; Ar. *Nu.* 428, 834, *Th.* 3, 82 (*LSJ* IV). L'aggettivo è sembrato sospetto, perché pare contraddire l'affermazione dei vv.3-4; in Ar. *Ra.* 1121 Euripide lo usa in riferimento a Eschilo, ma in senso ironico e polemico (tuttavia si veda *Ra.* 71 ss., in cui Dioniso dice di aver bisogno di un poeta δεξιός, e alla fine della tragedia riporterà sulla terra proprio Eschilo, e Philostr. *Vit. Ap.* 6, 11, in cui Eschilo è definito δεξιὸς τὴν ποίησιν; su δεξιός vd. K. Dover, *Aristophanes. Frogs*, Oxford 1993, 12 ss.).

Inoltre, è discusso il legame sintattico con πάντων (Waltz traduce: “bouche habile en toute chose”), poiché l’aggettivo non regge il genitivo. Reiske corregge δεξιόν in ἄξιον, sulla scia della somiglianza con Antip. Sid. AP 9, 64, 8 Ὀβριμον ἀκαμάτου πτίχον ἄνεσσαν Ἀντιμάχοιο, / ἄξιον ἀρχαίων ὀφρύος ἡμιθέων (ma si veda anche Callin. fr. 1, 18-19 G.-P. λαῶ γὰρ κύμπαντι πόθος κρατερόφρονος ἀνδρὸς / θνήσκοντος, ζῶων δ’ἄξιος ἡμιθέων) e mette la virgola dopo ἀρχαίων. Dilthey, che accoglie ἄξιον, propone di leggere ἄ στόμα πάντως / ἄξιον ἀρχαίων ἦθεος (o, in alternativa, ἦσθ’ ὅτις) ἡμιθέων. Come osservano Gow e Page (Gow-Page 1965, II, 253), se si accetta δεξιόν, una possibile soluzione è offerta da πάντη (Wilamowitz) o πάντως (Dilthey). Blomqvist, invece, suggerisce di mutare ὦ in ὦς esclamativo (per cui cfr. ad esempio, Dioscoride AP 7, 37, 7 e Nosside AP 6, 353): “what a skilful mouthpiece you were, indeed, for all the ancient demigods!”. Lumb 1920, 43, corregge ἦσθ’ αἱ in Ἀτθίδος (richiamando AP 7, 410, 4 κῶπτικὸς ἄρχυλος): “O thou mouthpiece of all the ancient demi-gods of Attica (or “of Attic speech”)”. Tra le soluzioni fin qui prospettate, la più semplice mi sembra senza dubbio quella di accettare ἄξιον; in alternativa, per salvare la lezione tradita e superare la difficoltà creata dal genitivo, si potrebbe far dipendere πάντων da στόμα: in effetti, è molto raro che il sostantivo στόμα, in queste espressioni in cui indica la voce del poeta, sia usato senza un genitivo (l’unico caso è costituito dal μέγα στόμα di Antip. Sid. AP 7, 2, 1-2). L’espressione andrebbe dunque tradotta: “O abile bocca di tutte le cose”, cioè “bocca che hai cantato sapientemente tutte le cose”. Dioscoride sottolineerebbe così, ancora una volta, il primato di Eschilo nell’opera di innalzamento del tono e del linguaggio della tragedia.

ἀρχαίων ἦσθ’ αἱ ἡμιθέων: secondo Gow e Page, “it seems more likely that D. said that Aeschylus’s language was appropriate to his heroic characters, as Statyllius says of Sophocles (AP 9, 98 αὐτοῖς ἡρώων φθεγγόμενον στόματι), than that he was himself a hero” (Gow-Page 1965, II, 253). In realtà, Eschilo è definito un semidio, perché nelle sue tragedie ha messo in scena degli eroi, facendoli parlare con un linguaggio solenne, elevato; in quest’espressione c’è un’ulteriore allusione alle *Rane*, in cui Eschilo si difende dall’accusa di Euripide di scrivere testi incomprensibili, pieni di

parole difficili, affermando, secondo una concezione mimetica della poesia, l'identità tra il livello formale e quello contenutistico di un testo, vv. 1058-1061: ἀλλ', ὃ κακὸδαιμον, ἀνάγκη / μεγάλων γνωμῶν καὶ διανοιῶν ἵσα καὶ τὰ ῥήματα τίκτειν. / καὶ ἄλλως εἰκὸς τοὺς ἡμιθέους τοῖς ῥήμασι μείζονα χρῆσθαι / καὶ γὰρ τοῖς ἱματίοις ἡμῶν χρώνται πολὺ σεμνοτέροισιν. Cf. *Vita Aesch.* 5: ἀρχαίων εἶναι κρίνων τὸ μεγαλοπρεπὲς τε καὶ ἡρωικόν; *Antip. Sid. AP* 7, 409, 1-2 Ὀβριμον ἀκαμάτου εἶχον ἄνεσον Ἀντιμάχοιο, / ἄξιον ἀρχαίων ὀφρύος ἡμιθέων. Si veda anche D.C. *Or.* 52, 4 ἥ τε γὰρ τοῦ Αἰσχύλου μεγαλοφροσύνη καὶ τὸ ἀρχαῖον, ἔτι δὲ τὸ αὐθαδὲς τῆς διανοίας καὶ φράσεως πρέποντα ἐφαίνετο τῇ τραγωδίᾳ καὶ τοῖς παλαιοῖς ἦθεσι τῶν ἡρώων οὐδὲν ἐπιβεβουλευμένων οὐδὲ ταπεινόν. Con questa espressione Dioscoride colloca intenzionalmente Eschilo in un mondo mitico, lontano da quello umano, sottolineando così la solennità ineguagliabile della sua poesia. Sotto questo aspetto, è significativo che, anche se nell'epigramma successivo egli assegna la palma del miglior tragediografo a Sofocle, rispettando la tradizionale teoria evoluzionistica, in questo componimento non fa alcun cenno agli aspetti ancora "rozzi" e "imperfetti" della poesia eschilea, menzionati invece in altri autori (vd. *supra Vita* 16; *Quint. Inst. or.* 10, 66-68: *tragoedias primus in lucem Aeschylus protulit, sublimi set gravi set grandi locus saepe usque ad vitium, sed rudis in plerisque et incompositus...Sed longe clarius inlustraverunt hoc opus Sophocles atque Euripides, quorum...uter sit poeta melior inter plurimos quaeritur*): l'accento qui è tutto puntato sulla solennità conferita da Eschilo alla tragedia, soprattutto dal punto di vista linguistico, e non si scorgono elementi negativi. L'eco del comparativo τελεώτερος di *Vita* 16, rintracciabile, come si è visto, nel τελειοτέρους del v. 2, è da intendersi, a mio avviso, proprio come una volontà di correggere l'opinione tradizionale: è a Eschilo, secondo Dioscoride, che vanno attribuiti i meriti maggiori nel perfezionamento del genere tragico; se anche egli non manca di riconoscere che Sofocle raggiunse la vetta, è la produzione satiresca di questo autore, come vedremo, ad attirare maggiormente l'attenzione del nostro epigrammista.

In epoca ellenistica il termine ἡμίθεος ha assunto un significato simile a "eroe", cf. *Theoc.* 15, 137; *A.R.* 4, 1642. Qui ἡμίθεος è usato come sostantivo indipendente; per quest'uso cfr. *Theocr.* 13, 69; 17, 5; 18, 18).

-Τύμβρος ὅδ' ἔσθ', ὦνθρωπε, Σοφοκλέος, δὴ παρὰ Μουσῶν

ἱερὴν παρθεσίην ἱερὸς ὦν ἔλαχον,

ὅς με τὸν ἐκ Φλιοῦντος ἔτι τρίβολον πατέοντα

πρίνινον ἐς χρύσειον σχῆμα μεθηρμόσατο

καὶ λεπτὴν ἐνέδυσεν ἀλουργίδα. τοῦ δὲ θανόντος

εὐθετον ὀρχηστὴν τῇδ' ἀνέπαυσα πόδα.

-ὄλβιος ὥς ἀγαθὴν ἔλαχες στάσιν. ἡ δ' ἐνὶ χερσὶ

κούριμος ἐκ ποίης ἤδε διδασκαλίας;

-εἴτε σοὶ Ἀντιγόνην εἶπεῖν φίλον οὐκ ἂν ἀμάρτοισ,

εἴτε καὶ Ἡλέκτραν· ἀμφοτέραι γὰρ ἄκρον.

“Questa è la tomba, o viandante, di Sofocle, che io dalle Muse  
ho ricevuto in sorte come sacro deposito, essendo io stesso sacro,  
lui che mutò me, che venivo da Fliunte e ancora calpestavo  
piante spinose, da rozzo che ero in figura dorata  
e mi fece indossare una fine veste di porpora. Quando lui è morto,  
ho posato qui il piede ballerino ben composto”.

---

AP 7, 37 = HE 22 = Galán Vioque

P. pp. 213 (vv. 1-7) – 214 (vv. 8-12). Pl.a 3.22.31 f. 40<sup>r</sup>. Q 40<sup>v</sup>. M f. 112<sup>v</sup>

εἰς τὸ αὐτόν [sc. Σοφοκλέα] Διοσκορίδου P : Διοσκορίδου εἰς τὸ αὐτόν [sc. Σοφοκλέα] PI Q : εἰ μὲν εἰμὶ  
Σοφοκλῆς οὐ μαίνομαι εἰ δὲ μαίνομαι οὐ μὲν εἰμὶ Σοφοκλῆς J : εἰς τὸ αὐτόν Σοφοκλέα J iuxta versum 6

1 ὅδ' C PI Q M Lascaris : δ' ὅδ' P • ἔσθ', ὦνθρωπε C PI Q M : ἔστιν ἄνθρωπε P 2 παρθεσίην Brunck :  
παρθεσίνην P PI Q M Lascaris • ἔλαχον P : ἔλαχεν PI Q M Lascaris 4 σχῆμα M Lascaris Brunck : σῆμα P :  
σῆμα PI Q 6 τῇδ' PI Q M Lascaris : τῷδ' P 7 ἔλαχες Salmasius : ἔλαχε P PI Q M Lascaris • ἡ M Lascaris  
: εἰ P PI Q • χερσὶ P PI Q M Lascaris : χερσὶν C 9 σοὶ Ascens. Salmasius Brunck Jacobs : σὸν P PI Q M  
Lascaris

“Oh beato, che bella posizione ti è capitata in sorte! Ma la maschera di donna con il capo rasato che hai tra le mani, da quale dramma proviene?”

“Sia che ti piaccia dire Antigone sia Elettra, non sbaglieresti: entrambe, infatti, rappresentano la vetta della sua arte”.

Questo epigramma e il successivo su Sositeo costituiscono un dittico e possono essere compresi appieno solo se letti insieme; che il poeta li abbia concepiti in stretta relazione fra di loro è reso evidente da una serie di richiami interni: innanzitutto, in entrambi a parlare è la statua di un Satiro posta a guardia della tomba del poeta (e il κῆρυξ di AP 7, 707, 1 costituisce un chiaro richiamo intertestuale); in tutti e due è menzionata Fliunte, patria di Pratina, considerato l'*inventor* del dramma satiresco; sono costituiti dallo stesso numero di versi. Nell'epigramma su Sofocle un Satiro ricorda che il drammaturgo di cui ora egli custodisce la salma lo ha elevato, allontanandolo dalla *rusticitas* della natia Fliunte (cioè dalle forme ancora un po' primitive del dramma satiresco di Pratina), mutandolo in una figura dorata (ἐς χρύσειον σχῆμα μεθερμόσατο) e facendogli indossare una fine veste di porpora (λεπτὴν ἐνέδυεν ἀλουργίδα). Ora egli ha fermato il piede ballerino sulla tomba del poeta e, al passante che elogia la sua posizione e gli chiede a quali tragedie appartengano le due maschere di eroine tragiche che tiene fra le mani, egli risponde che, se quello dicesse Elettra o Antigone, non sbaglierebbe, perché in entrambi i casi si tratta dell'apice della produzione sofoclea (ἀμφότεραι γὰρ ἄκρον).

Pohlenz 1927 (= Pohlenz 1965), seguito da Sutton 1973, 174, ritiene che in questo componimento Dioscoride dia immagine e concretezza, nella figura del Satiro passato dalla semplicità campagnola a vesti più urbane e raffinate, all'idea aristotelica secondo la quale la tragedia si sviluppò a partire da un originario κατὰ τοιοῦτον (Arist. Po. 1449a 19-25): l'epigramma celebrerebbe, dunque, soltanto l'arte tragica e la trasformazione del primitivo satiro in attore tragico, cui alluderebbero le maschere menzionate alla fine. In realtà, si tratta di un'ipotesi fantasiosa e assolutamente priva di fondamento: i profondi legami esistenti fra i due componimenti denunciano in modo chiaro che in entrambi a essere messo al centro

del discorso è il dramma satiresco (in base all'espressione di *AP* 7, 707, 2 ἄλλος ἀπ' ἀθανάτων ἡμετέρων appare chiaro che i due Satiri sono "fratelli" e che i due epigrammi, dunque, si riferiscono a un unico genere drammatico) e, inoltre, è difficile credere che Dioscoride potesse scegliere un Satiro di Fliunte per simboleggiare l'arte tragica; delle tragedie di Sofocle Dioscoride non rinuncia a sottolineare lo stato di raggiunta perfezione, in accordo con la tradizionale teoria evoluzionistica, ma lo fa in clausola e in modo lapidario: quest'affermazione è da intendersi, se mai, come una testimonianza dell'inarrestabile declino della tragedia, perché la posizione da lui raggiunta, un ἄκρον, mette un punto definitivo sulla produzione successiva (il silenzio dell'epigrammista su Euripide è, sotto questo aspetto, significativo, così come la mancanza di qualsiasi riferimento alla produzione tragica di Sositeo).

### Commento

Τύμβος ὅδε' ἐστ', ὠνθρῶπε, Σοφοκλέος: spesso negli epitafi ricorre il motivo del monumento parlante: la tomba o, come in questo caso, una statua che sormonta la tomba stessa, dà informazioni su di sé e sul defunto.

ἱερὴν παρθεσίην: l'espressione fa riferimento al cadavere di Sofocle. Il sostantivo παρθεσίη non compare altrove, ma παρατίθεσθαι è comune nel senso di affidare qualcosa alla cura di qualcuno.

ἱερὸς ὦν la *variatio* ἱερὴν ... ἱερὸς è voluta: è un gioco tipicamente ellenistico quello di giustapporre diverse forme di una stessa parola.

με τὸν ἐκ Φλιοῦντος ἔτι τρίβολον πατέοντα / πρίνινον ἐς χρόσεον σχῆμα μεθηρμόεατο / καὶ λεπτὴν ἐνέδυσεν ἀλουργίδα: il satiro ricorda la sua provenienza da Fliunte, città del Peloponneso patria di Pratina, considerato l'inventore del dramma satiresco, e l'originaria natura rozza e agreste. In questi versi viene sintetizzata l'evoluzione subita dal satiro (e, dunque, dal genere letterario che egli rappresenta): una prima incertezza riguarda l'aggettivo πρίνινος, che non si sa se vada concordato con il

pronome με o con τριβόλον. Contrari alla prima possibilità sono Gow e Page (Gow-Page 1965, II, 255), seguiti da Cozzoli 2003, 275-277, perché ritengono che il significato metaforico di “duro, primitivo” di πρίνινος (Ar. *Ach.* 180; V. 877) sarebbe irrilevante o incoerente, visto che è nella stessa natura del satiro l’essere rozzo o rustico e non avrebbe alcun senso sottolinearlo. In ogni modo, anche mettendo in relazione l’aggettivo con τριβόλον, l’immagine non è del tutto chiara, anche perché la parola τριβόλος denota diversi oggetti appuntiti, e precisamente: 1) una pianta spinosa; 2) un ferro con quattro punte gettato sul terreno per ostacolare la cavalleria avversaria; 3) la trebbia; 4) il morso del cavallo; 5) come aggettivo, viene accostato a un particolare tipo di lancia biforcuta. Secondo la Cozzoli, che segue ancora Gow e Page, in questo verso τριβόλος dovrebbe designare una sorta di slitta rustica di legno intrecciato usata per la trebbiatura (cfr. Varro, *R.R.* 1, 52 *id (sc. tribulum) fit e tabula lapidibus aut ferro asperata, quae cum imposito auriga aut pondere grandi trahitur iumentis iunctis [aut] discutit e spica grana*) e l’intera espressione andrebbe così tradotta: “me che provenivo da Fliunte e utilizzavo ancora la rustica trebbia di leccio”, attribuendo a πατέοντα un valore transitivo e intendendo τριβόλον come un accusativo interno, oppure, più semplicemente, interpretando il verbo nel senso metaforico di ‘conoscere, avere uso e dimestichezza con’ (Cozzoli 2003, 275).

Occorre, tuttavia, osservare che il sostantivo τριβόλος significa “trebbia” solo al plurale (come in *AP* 6, 104, 3 τριβόλους ὄξεις ἀχυρότριβας) e che, essendo la trebbia fatta di legno, anche in questo caso l’aggettivo πρίνινος risulterebbe un’inutile sottolineatura. Per questo ritengo preferibile riferire πρίνινον a με, dando a τριβόλος il significato di “pianta spinosa”, come fa la Fortuna, che traduce “me, originario di Fliunte, dove ancora calpestavo piante spinose” (Fortuna 1993, 237). Non bisogna, inoltre, sottovalutare l’attenzione riservata da Dioscoride, sia in questo epigramma sia in quello su Sositeo, ai piedi dei due satiri: l’immagine di un satiro che calpesta piante spinose non è affatto peregrina e proprio nell’espressione τριβόλον πατέοντα Aly 1921, 245, scorge un riferimento all’ὑπότρομα ὀρχεῖσθαι di una danza laconica ricordata da Polluce (4, 104: Σάτυροι ὑπότρομα ὀρχούμενοι), cioè un esempio di danza primitiva, anteriore all’azione riformatrice di Sofocle (secondo la Fortuna, la

quale ricorda che il termine *σχῆμα* può significare anche “movimento”, “danza”, come in E. *Cyc.* 221, “si potrebbe dunque cogliere nei versi dell’epigramma un’eco della raffinatezza e della complessità caratteristiche della *κίρινος* sofoclea” (Fortuna 1993, 246). L’aggettivo *πρίνινος*, inoltre, si contrappone a *χρύσεος* e, in entrambi i casi, dobbiamo immaginare un valore metaforico degli aggettivi: il materiale cui essi rinviano, rispettivamente legno e oro, simboleggia caratteristiche più generali, rudezza e magnificenza, che si riferiscono a un primo livello alla figura del satiro e, a un secondo e più significativo livello, al genere letterario simboleggiato dal satiro stesso. In ogni modo, qui viene descritto il passaggio da uno stato rustico, selvaggio, agreste, a una condizione più raffinata, descritta con le espressioni *χρύσειον σχῆμα*, e *λεπτῇ ἀλουργίᾳ*: il vestire in modo elegante è metafora di una certa evoluzione tecnica del genere teatrale.

**ὅς με ... / ἐς χρύσειον σχῆμα μεθηρομένο:** il sostantivo *σχῆμα* qui non significa “costume”, ma “apparenza esteriore / aspetto”: così Gow-Page 1965, II, 255, Galán Vioque 2001, 283, e Fantuzzi 2007a, 113, il quale pone l’espressione in rapporto con un epitafio che, secondo *Vita Sophoclis* 15-16, sarebbe stato inciso sulla tomba del tragediografo: *Λαβῶν* (mss., *Λόβων* Crönert) *δέ φησιν ἐπιγεγράφθαι τῷ τάφῳ αὐτοῦ τάδε* (26 Crönert = Garulli): *κρύπτω τῷδε τάφῳ Σοφοκλῆ πρωτεῖα λαβόντα / τῇ τραγικῇ τέχνῃ, σχῆμα τὸ σεμνότατον*), e l’aggettivo *χρύσεος* deve essere inteso in senso metaforico (come in Men. *Dysc.* 675 *ἐγὼ δ’ὁ χρυσοῦς*): questo aspetto “suntuoso” cui il Satiro è stato condotto da Sofocle viene “congelato” dalla *στάσις* (v. 7) della statua che lo rappresenta: Fantuzzi osserva che in greco *στάσις* è, tecnicamente, “una ex-postura dell’aspetto (*σχῆμα*) che è stata immobilizzata in una rappresentazione figurativa” e ricorda il tardo parallelo di Teodoreto, *de prov. or.* x, PG LXXXIII 733: *οὐ μόνον δὲ τρατηγὸν ἔστιν ἰδεῖν οὕτω τιμώμενον, ἀλλὰ καὶ ἀθλητὴν καὶ πύκτην καὶδρομέα καὶ τραγωδίας ὑποκριτὴν καὶ ἄρμάτων ἡνίοχον. τούτων γὰρ ἕκαστος μεθ’ οὗ ἐνίκησε σχήματος, τὴν στάσιν ἐν ταῖς εἰκόσι λαγχάνουσι.* “Come per la *στάσις* che le statue epinicie dei generali realizzano del loro *σχῆμα* onorifico da vincitori, anche per il Satiro di Sofocle la statua ‘fotografa’ in una *στάσις* ἀγαθὴ il vincente *σχῆμα* aureo che Sofocle



aveva procurato ai satiri. Questa immagine di raggiunta immobilità – pur se sontuosa immobilità – certo non è un’immagine tranquillizzante circa la vitalità del teatro dei due secoli che separano Sofocle da Dioscoride” (Fantuzzi 2007a, 113).

καὶ λεπτὴν ἐνέδουεν ἀλουργίδα: se è possibile che la “foggia aurea” alluda metaforicamente a un qualche più generico raffinamento dei costumi dei coreuti, si è molto discusso sulla λεπτὴ ἀλουργίς, che designa un preciso tipo di veste: Gabathuler riteneva che quest’espressione andasse presa alla lettera e che Sofocle avesse fatto apparire in vesti di porpora personaggi del dramma satiresco, come i più alti personaggi tragici, e che con lui questo genere letterario si fosse quindi avvicinato alla tragedia (Gabathuler 1937, 85-86). Non è possibile verificare se già in alcuni drammi satireschi sofoclei i satiri vestissero con raffinati abiti di porpora (certamente questo non avveniva negli Ἰχνευταί), ma ciò che realmente conta è capire perché in età ellenistica si potesse attribuire a lui tale innovazione. Bisogna innanzitutto ricordare che alla solenne processione dionisiaca voluta da Tolemeo Filadelfo nel 275/4 a.C. ad Alessandria d’Egitto presero parte attori in veste di Satiri e Sileni con abiti rossi o purpurei e corone di edera dorata (vd. Ath. 5, 197 e = Calliss. *FGrH* 627 F 2: οἱ τὸν ὄχλον ἀνείργοντες Σιληνοί, πορφυρεῶς χλανίδας ἢ φοινικίδας ἡμφιεσμένοι; 198a: μεθ’οὗς Σιληνοὶ δύο ἐν πορφυρεῶς χλαμύσι; 198b: Σάτυροι...φοινικίδας περιβεβλημένοι): non si può pertanto escludere che Dioscoride ascriva a Sofocle l’origine di una prassi a lui contemporanea (Fortuna 1993, 244). Una certa evoluzione del costume dei satiri ci è attestata da Polluce, il quale menziona anche un φοινικοῦν ἱμάτιον in un elenco di diversi abiti “satireschi”: Poll. 4, 118 ἡ δὲ σατυρικὴ ἐσθὴς νεβρίς, αἰγῆ, ἣν καὶ ἱξάλῃν ἐκάλουν καὶ τραγῆν, καὶ πού καὶ παρδαλῆ ὑφασμένη, καὶ τὸ θήραιον τὸ Διονυσιακόν, καὶ χλανὶς ἀνθινή, καὶ φοινικοῦν ἱμάτιον, καὶ χορταῖος, χιτῶν δακύς, ὃν οἱ Σειληνοὶ φοροῦσιν. Inoltre, in *Vita Sophoclis* 4 si dice che Sofocle ἐκαινούργησεν ἐν τοῖς ἀγῶσι e sono presenti vari riferimenti all’abbigliamento di attori e coreuti (6): Σάτυρος δὲ φησιν ὅτι καὶ τὴν καμπύλην βακτηρίαν αὐτὸς ἐπενόησε. φησὶ δὲ καὶ Ἰστρος τὰς λευκὰς κρηπίδας αὐτὸν ἐξευρημέναι, αἷς ὑποδεσμεύονται οἱ τε ὑποκριταὶ καὶ οἱ χορευταί. “È lecito perciò dedurre che in età ellenistica Sofocle veniva visto come colui che, attraverso innovazioni tecniche di vario tipo, aveva sviluppato al massimo

le possibilità dell'arte drammatica; inoltre, la generica menzione di οἱ χορευταί fa supporre che non solo i membri del coro tragico, ma anche i Satiri fossero investiti da tali cambiamenti” (Fortuna 1993, 245). Aly 1921, 244, richiama l'attenzione sul cosiddetto *vaso di Pronomos* (Napoli, Museo Nazionale 3240<sup>63</sup>), che risale alla seconda metà del V sec. a.C. e fa riferimento a un contesto inequivocabilmente teatrale: fra gli attori raffigurati su un lato del vaso spicca un coreuta che non ha, come gli altri, il perizoma di pelle, il fallo e la coda, ma indossa un elegante costume; lo studioso si chiede se non sia proprio in riferimento a questo personaggio (presumibilmente deputato a guidare il coro dal momento in cui Sileno salì al rango di terzo attore) che Dioscoride parla di λεπτή ἀλουργίς in questo epigramma. Poiché nei κατυρικὰ δράματα del tragediografo ateniese Sileno sembra già essere divenuto attore a tutti gli effetti, la lussuosa veste che distingueva il corifeo potrebbe costituire un'innovazione dello stesso poeta, magari in una fase posteriore della sua attività (Fortuna 1993, 245). Se è vero che non abbiamo prove sufficienti per attribuire a Sofocle l'introduzione di questa veste raffinata, è possibile constatare che ci fu un'evoluzione del costume satiresco che in età ellenistica, probabilmente, veniva attribuita proprio a lui.

Come osserva Fantuzzi 2007a, 112, non è chiaro cosa Dioscoride pensasse realmente di questo ingentilimento del costume dei satiri che attribuisce a Sofocle: l'epigrammista non nega certamente che con il tragediografo il dramma satiresco raggiunse la perfezione tecnica, dei costumi (l'espressione εὐθετον ὀρχηστὴν τῇδ'ἀνέπαυσα πόδα ricorda Arist. *Po.* 1449 a 14-15 πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἢ τραγωδία ἐπαύσατο, καὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν), né vuole dire che dopo di lui questo genere letterario cadde in disuso fino a Sositeo, il quale gli avrebbe ridato vita (così K. Latte, *Reste frühellenistischer Poetik im Pisonenbrief des Horaz*, “Hermes” 60, 1925, 1-13: 9): piuttosto, Dioscoride sottolinea che il perfezionamento del dramma satiresco non avrebbe avuto sviluppi ulteriori dopo Sofocle e prima di Sositeo.

Fantuzzi ha ben messo in rilievo che solo la tragedia sofoclea è presentata come “apice” del genere, mentre la storia del dramma satiresco è presentata in

---

<sup>63</sup> Vd. J. D. Beazley, *Attic red-figures Vase-painters*, II, Oxford 1963<sup>2</sup>, 1336; M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton 1961<sup>2</sup>, figg. 31-33.

termini di perfezionamento dei costumi, senza affermazioni di valore estetico, e attraverso la soggettività del Satiro, che è personalmente felice per il raffinamento degli abiti. È significativo che due termini per nulla comuni come *πρίνινος* e *άλουργίς* tornino insieme in un passo di Luciano, in cui si dice che introdurre nella storia gli abbellimenti della poesia è una grave colpa, proprio come se si rivestisse un forte atleta con una molle *άλουργίς*, Luc. *hist. conscr.* 8: ὥςπερ ἂν εἴ τις ἀθλητὴν τῶν καρτερῶν τούτων καὶ κομιδῇ πρίνινων ἄλουργέσι περιβάλοι καὶ τῷ ἄλλῳ κόσμῳ τῷ ταιρικῷ καὶ φυκίον ἐντρίβοι καὶ ψιμύθιον τῷ προσώπῳ. Ἡράκλεις, ὡς καταγέλαστον αὐτὸν ἀπεργάσαιο αἰσχύνας τῷ κόσμῳ ἐκείνῳ (se Luciano ebbe presente il testo di Dioscoride, alla luce dell'espressione ὥςπερ ἂν εἴ τις ἀθλητὴν τῶν καρτερῶν τούτων καὶ κομιδῇ πρίνινων ἄλουργέσι περιβάλοι, si potrebbe dedurre che egli considerasse *πρίνινον* riferito a *με*, ma è altrettanto possibile che egli abbia rielaborato liberamente il modello (Fantuzzi 2007a, 115)). Ciò che è interessante è che l'immagine del rivestire qualcuno duro e rude con una veste raffinata e femminile è utilizzata come metafora di un certo stile letterario; si tratta della stessa operazione compiuta da Dioscoride, il quale riutilizza un *topos* diffuso nella tradizione greca e attestato fin da Esiodo, quello della contrapposizione tra il bifolco rozzo e il raffinato poeta, ripreso in età ellenistica da Filita, *fr.* 12 Sbardella (su questo motivo vd. L. Sbardella, *Il poeta e il bifolco. Il percorso poetico di uno schema oppositivo da Saffo a Teocrito*, "Mat. E Disc." 38, 1997, 127-141): come osserva la Cozzoli, "Dioscoride ha compreso che questo *topos* poteva essere funzionale anche per la valutazione delle opere letterarie e per lo studio della storia dei generi e, quindi, l'ha assunto in maniera del tutto nuova e originale come criterio di analisi stilistica" (Cozzoli 2003, 277-278). Nessun dubbio, dunque, sul fatto che Sofocle abbia portato il dramma satiresco a uno stato di maggiore raffinatezza, ma su questa strada raggiunse la perfezione e, dunque, per poter rinnovare il genere, occorreva muoversi in un'altra direzione, tornando forse alla semplicità delle origini.

εὔθετον ὀρχηστὴν τῇδ'ἀνέπαυσα πόδα: il satiro dice che, dopo la morte di Sofocle, ha fermato il piede ballerino sulla tomba del tragediografo. Osserva Fantuzzi che tale frase potrebbe riprendere l'idea espressa in Arist. *Po.* 1449a 14-15 circa il

raggiungimento della perfezione tecnica da parte della tragedia: *πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγωδία ἐπαύσατο, καὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν*. Evidentemente Dioscoride vuole sottolineare che il dramma satiresco dopo Sofocle non ricevette ulteriori perfezionamenti fino a Sositeo (vd. *infra*).

*ὄλβιος, ὡς ἀγαθὴν ἔλαχες ἐτάειν*: un passante inizia una sorta di *makarismos*, evidenziando la posizione/condizione privilegiata del satiro.

*ἡ δ' ἐνὶ χερσὶ / κούριμος ἐκ ποίης ἥδε διδασκαλίας*; a questo punto il passante chiede al satiro quale personaggio tragico raffiguri la maschera di donna con i capelli corti che egli tiene in mano: Webster cita a questo proposito un passo di Polluce in cui vengono descritte due maschere tragiche che riproducono le sembianze di fanciulle dal capo rasato, Poll. 4, 140-141 *ἡ δὲ κούριμος παρθένος ἀντὶ ὄγκου ἔξει τριχῶν κατεψηγμένων διάκρισιν καὶ βραχέα ἐν κύκλῳ περιέλαρται, ὑπωχρὸς δὲ τὴν χροιάν, ἡ δ' ἑτέρα κούριμος παρθένος τᾶλλα ὁμοία πλὴν τῆς διακρίσεως καὶ τῶν κύκλῳ βοτρύχων, ὡς ἐκ πολλοῦ δυστυχοῦσα* (Webster 1963, 535).

*Εἴτε σοὶ Ἀντιγόνην εἶπεῖν φίλον οὐκ ἂν ἀμάρτοις, / εἴτε καὶ Ἡλέκτραν· ἀμφοτέρω γὰρ ἔκρον*: sia l'Antigone che l'Elettra rappresentarono l'apice dell'arte tragica sofoclea. Dioscoride riconosce a Sofocle di aver raggiunto la perfezione con le sue tragedie, seguendo la tradizionale teoria evoluzionistica. È indubbio, tuttavia, che la sezione maggiore dell'epigramma è dedicata alla trattazione del dramma satiresco sofocleo e, non a caso, è su questo genere che l'epigrammista istituisce un preciso confronto tra Sofocle e Sositeo. Il fatto che alla tragedia siano dedicati gli ultimi versi, e per di più quelli in clausola, che rivelano un tono sentenzioso e definitivo, appare come un preciso segnale della volontà di Dioscoride di riconoscere che con Sofocle essa aveva raggiunto la vetta e poi si era fermata: come a dire che non sarebbe stato possibile dire nulla di più, e meglio, in quel campo. Non stupisce affatto, allora, che egli scelga di ignorare del tutto la produzione tragica di Sositeo, concentrandosi soltanto su quella satiresca: evidentemente era solo in quell'ambito, per Dioscoride, che il teatro poteva ancora produrre opere significative, e questo appare in linea con

l'enorme successo di cui il dramma satiresco godette in età ellenistica, un successo dovuto soprattutto all'esaltazione della figura di Dioniso da parte di due famiglie importanti come i Lagidi e gli Attalidi, che se ne consideravano discendenti e avevano tutto l'interesse a valorizzare un genere letterario così profondamente legato, attraverso le figure dei satiri, a tale divinità (per l'importanza del dramma satiresco in età ellenistica vd. Nicolucci 2003).

Κῆγ' ὦ Σοσιθέου κομέω νέκυν, ὅσσον ἐν ἄστυ  
 ἄλλος ἀπ' αὐθαίμων ἡμετέρων Σοφοκλῆν,  
 Σκιρτὸς ὁ πυρρογένειος· ἐκισσοφόρησε γὰρ ὦνήρ  
 ἄξια Φλιασίων, ναὶ μὰ χορούς, Σατύρων  
 κῆμ' ἐν καίνοισι τεθράμμενον ἦθεσιν ἤδη  
 ἤγαγεν εἰς μνήμην πατρίδ' ἀναρχαίνας  
 καὶ πάλιν εἰσώρμησα τὸν ἄρσενά Δωρίδι Μούσῃ  
 ῥυθμόν πρὸς τ' αὐδὴν λκόμενος μεγάλην  
 †πτά δέ μοι ἔρσων τύπος οὐχερὶ† καινοτομηθεῖς  
 τῇ φιλοκινδύνῳ φροντίδι Σωσιθέου.

“Anch’io custodisco il cadavere di Sositeo, come in città  
 un altro dei miei fratelli fa con Sofocle,  
 io, Skirto dalla barba rossa; infatti l’uomo cinse l’edera  
 in modo degno – sì, per i cori! – dei Satiri filiasii  
 e condusse me, ormai allevato in nuovi costumi,  
 alla memoria patria, restaurando gli antichi usi,  
 e di nuovo introdussi con impeto nella Musa dorica  
 il ritmo maschio, e trascinato al suono di una voce potente  
 ..... rinnovato  
 dal genio amante del pericolo di Sositeo”.

---

AP 7, 707 = 23 HE = 23 Galán Vioque

P pp. 318 (vv- 1-9) – 319 (v. 10)

Διοσκουρίδου C : εἰς Σοσιθέου [sic] τινὸς τάφον ὑποκρινομένου τὰ ἐν ταῖς τραγωδίαις φερόμενα J

**1** ἄστυ J : ἄστυ P **2** ἄλλος ... Σοφοκλῆν Brunck : ἄλλον ... Σοφοκλῆς P **3** πυρρογένειος Ap. B Brunck  
 Jacobs : πυρρογένειος P **6** πατρίδ' ἀναρχαίνας C : πατρίδ' ἀναρχαίνας P : πατρίδος ἀρχαίας Emperius **9** πτά δέ  
 μοι ἔρσων τύπος P : εὐαδέ μοι θύρσων κτύπος Jacobs (εὐαδέ iam Salmasius) : εὐαδέ μοι θύρσων τύπος  
 Hermann : ἔσπετό μοι vel ἔπλετ', ἔπτατ' ἐμοί Stadtmüller • οὐχερὶ P : ἐν χερὶ Jacobs (vel οὐρεσι),  
 Hermann, οὖν χερὶ (τύπος) Hecker, εἰ χερὶ van Herwerden, εὐχερὶ (= εὐχερῶς) Desrousseux, αἶ χερὶ  
 Beckby

## Commento

κῆγὼ Σωσιθέου κομέω νέκυν ὅσσον ἐν ἄστει / ἄλλος ἅπ' αὐθαίμων ἡμετέρων  
Σοφοκλῆν: l'epigramma è costruito in un rapporto di stretta relazione oppositiva con il precedente: come ricorda Gabathuler 1937, 86, n. 146, il κῆγὼ iniziale, apparente rimando al contesto monumentale (vd. *SIG* 274 καὶ γὰρ τοῦδε ὁμάδελεφος ἔφυν), è in realtà un richiamo intertestuale: la notazione ἐν ἄστει riferita alla tomba di Sofocle implica che Sositeo non sia sepolto in città (cfr. Bing 1988, 40: “close physical proximity is challenged from within: ἐν ἄστει, “in town”, implies that while Sophocles was buried in the city, Sosytheus was not. The inscriptions [...] are a fiction. Their sequential connection – κῆγὼ – “I too” – is that between neighboring texts *on the page*. No real tomb, statue or inscription need come into play any more: implicit in the unassuming καὶ in κῆγὼ is nothing less than the entire transformation of the world into an interior, literary landscape”). Così anche Gutzwiller 1998, 260: “the Satyr surmounting Sositheus’ tomb thus breaks the dramatic illusion of the inscriptional site, since he claims no location for himself other than the page of Dioscorides’ epigram book”). Inoltre, sappiamo da *Vita Sophoclis* 15 che in realtà il poeta di Colono era sepolto sulla strada per Decelea, e non ad Atene (ἄστυ era comune antonomasia per Atene nella poesia attica), e che la sua tomba era ornata da una sirena. Come osserva la Fortuna, nell’espressione κῆγὼ “la congiunzione coordinante sottolinea da un lato la continuità del discorso, ma esprime dall’altro, attraverso la crasi e dunque mediante il rilievo conferito al pronome personale-soggetto, la specificità rivendicata dal secondo personaggio rispetto al primo” (Fortuna 1993, 240).

**Σωσιθέου κομέω νέκυν:** su Sositeo la *Suda* dice Σωσίθεος Συρακούσιος ἢ Ἀθηναῖος, μᾶλλον δὲ Ἀλεξανδρεὺς τῆς Τρωϊκῆς Ἀλεξανδρείας, τῶν τῆς Πλειάδος εἰς ἀνταγωνιστῆς Ὀμήρου τοῦ τραγικοῦ τοῦ υἱοῦ Μυροῦς τῆς Βυζαντίας, ἀκμάσας κατὰ τὴν ρηδ’ Ὀλυμπιάδα (Ol. 124 = 284-280 a.C.), γράψας δὲ καὶ ποιήματα καὶ καταλογάδην. Il Pearson ha giustamente corretto il numero dell’Olimpiade nella testimonianza di *Suda* da ρξδ’ in ρκδ’, dal momento che Sositeo è detto emulo e coetaneo di Omero di Bisanzio, il quale, secondo la testimonianza di *Suda* s.v., fiorì durante la 124<sup>a</sup> Olimpiade.

L'origine siracusana è forse frutto di un errore, dal momento che Sositeo fu spesso confuso con Sosifane (Susemihl e Diehl pensavano invece a un soggiorno siracusano del poeta, che giustificerebbe il Συρακούσιος di *Suda*). L'espressione μάλλον ... Ἀλεξανδρεὺς induce a ritenere che l'autore del lessico condividesse l'opinione di quanti affermavano che Sositeo era nato ad Alessandria nella Troade. L'epiteto di Ἀθηναῖος fu probabilmente dovuto, invece, al fatto che Sositeo soggiornò ad Atene, dove riscosse un certo successo, tanto che sembra gli fosse concessa la cittadinanza ateniese. Secondo la *Suda* egli compose ποιήματα e scritti in prosa; Ateneo (10, 415b) e Igino (*poet. astr.* 2, 27), inoltre, lo definiscono rispettivamente τραγωδιοποιός e *tragoediarum scriptor*. Di questo poeta della Pleiade ci è rimasto poco: dell'*Aethlios*, di cui non si conosce neanche la natura (se sia tragica o satiresca), è conservato un unico frammento (*fr.* 1 *TrGF* Snell.-Kannicht) in cui c'è una similitudine tra l'eroe (presumibilmente Aetlio) che mette in fuga i nemici e l'aquila; in un altro verso, appartenente a un dramma, Sositeo attaccava lo stoico Cleante, *fr.* 4 Snell-Kannicht: οὐς ἢ Κλεάνθους μωρία βοηλατεῖ, "coloro che la stoltezza di Cleante spinge innanzi come buoi". La sua opera più significativa, di cui ci è stato tramandato un frammento consistente (*TrGF* 99 F 2 Sn.-K.), è il *Dafni o Litierse*, un dramma satiresco la cui trama si può ricostruire soprattutto grazie al commento del 'Servio danielino' a Verg. *Ecl.* 8, 68, integrato dagli scolii a Theocr. 10, 41. Litierse è il re di Celene, in Frigia, figlio illegittimo di Mida, e ha un'usanza crudele: costringe i forestieri, dopo averli ospitati e rifocillati, a mietere il grano con lui (così gli scolii teocritei e il frammento; 'Servio' parla invece di una gara di mietitura, alla quale gli stranieri sarebbero sfidati e, una volta sconfitti, condannati a morte), ma, durante la mietitura, taglia loro la testa. Presso di lui giunge Dafni, in cerca dell'amata Talia, rapita dai pirati e venduta come schiava proprio a Litierse. Determinante per la liberazione della ninfa è l'arrivo di Eracle, il quale partecipa alla mietitura con il re, ma, forse approfittando del fatto che Litierse si è addormentato (accettando l'anticipazione di Jahn della pericope *ferali sopito metendi carmine*, che nel testo tradito di Servio occorre alla fine del racconto, al punto in cui si dice che Eracle *regi caput amputavit*), gli recide il capo e ne getta il corpo nel fiume Meandro e poi regala come dote ai due innamorati il suo regno. In questo dramma, dunque, erano presenti alcuni elementi tipici del dramma



satiresco classico, come l'ambientazione campestre e in una terra straniera, una figura mostruosa, una sorta di orco, che tiene in schiavitù i satiri e Sileno (pur non avendo passi che confermino la presenza dei satiri, non c'è motivo di dubitarne, come fa invece G. Xanthakis-Karamanos, il quale ha ipotizzato che questo dramma sia una tragedia proprio per la mancanza di attestazioni dirette sulla presenza di Sileno e dei satiri e per la presenza dell'elemento erotico-romanzesco, che lo avvicinerebbero all'*Alceste* di Euripide (Xanthakis-Karamanos 1994 e 1997), tanto più che la vicenda di Sileno catturato nei giardini di Mida è nota fin da Erodoto (7, 138) e ha dei tratti tipicamente dionisiaci (vd. Cozzoli 2003, 283), la liberazione a opera di un eroe come Eracle; allo stesso tempo, tuttavia, ci sono anche temi nuovi, come l'elemento romanzesco e un'accentuazione del motivo bucolico, con la stessa presenza di Dafni, l'eroe bucolico per eccellenza.

ὅσσον ἐν ἔσται / ἄλλος ἀπ' αὐθαίμων ἡμετέρων Σοφοκλῆν: il riferimento alla collocazione della tomba di Sofocle ἐν ἔσται, oltre a tradire il carattere fittizio dei due epigrammi, ha la funzione di marcare una precisa differenza oppositiva tra i due poeti, ben sviluppata nel corso dei due componimenti: la città cui si fa riferimento potrebbe essere Atene o anche Alessandria (dove peraltro Sositeo sembra aver operato, anche se forse era nato ad Alessandria nella Troade), ma il termine qui designa piuttosto la città contrapposta alla campagna, quella campagna che costituisce lo sfondo del *Dafni o Litiere* e forse è una metafora del carattere agreste, vicino allo spirito originario di Pratina, cui Sositeo seppe ricondurre il dramma satiresco. “Dioscoride intende piuttosto alludere ad una collocazione ideale per le due tombe, in armonia con lo specifico carattere dell'attività satiresca dei due poeti: mentre l'immagine della città esprime compiutamente la natura del raffinato Satiro sofocleo, la campagna costituisce lo scenario perfetto per la creatura che Sositeo volle ricondurre alla semplicità delle agresti origini” (Fortuna 1993, 249). Così anche Fantuzzi 2007a, 116: “la collocazione “in città” della tomba e del Satiro di Sofocle (precisazione che tra l'altro avviene non nell'epitafio per Sofocle, ma nell'epitafio per Sositeo) evoca implicitamente l'affinità e l'opzione per la “campagna” e la sua rude durezza da parte di Sositeo e del suo Satiro: Fliunte, e quindi il dramma

satiresco di Pratina, erano stati definiti rustici in 7, 37, 3-4”. Per una contrapposizione analoga vd. Hor. *Ars* 244-247: *silvis deducti caveant, me iudice, Fauni / ne velut innati triviis ac paene forenses / aut nimium teneris invenientur versibus umquam, / aut immunda crepent ignomiosaque dicta* e Vitruvio 5, 6, 9: *satiricae [sc. scenae] vero ornantur arboribus, speluncis, montibus reliquisque agrestibus rebus in topioidis speciem deformatis*. La Martino, invece, crede a una contrapposizione fra Atene e Alessandria (Martino 1998, 12 n. 19).

Se il Satiro che veglia sulla tomba di Sofocle sottolinea l’opera di ingentilimento compiuta dal poeta nei confronti del dramma satiresco, quello di Sositeo mette in evidenza il ritorno del poeta della Pleiade verso un’impronta più decisamente pratinesca, vale a dire rustica, agreste, e, allo stesso tempo, le innovazioni da lui impresse al genere. I due componimenti sono dunque concepiti in un rapporto di stretta dipendenza e opposizione: al satiro sofocleo che veste in modo elegante e ha posato il piede ballerino si contrappone quello di Sositeo, il cui nome parlante, Skirtos, denuncia sin dai primi versi il ritorno verso un ritmo maschio, in una miscela di arcaismo e innovazione le cui caratteristiche non è facile precisare interamente, a causa del carattere lacunoso del passo in cui si fa loro riferimento e per gli scarsi resti della produzione di Sositeo. “I due epigrammi sembrerebbero ... tracciare le linee fondamentali dell’evoluzione del genere drammatico, che evidentemente dovettero toccare con Sofocle l’apice della perfezione tecnica e dell’eleganza, per poi subire con Sositeo, in ambito alessandrino, un’opera di ‘restauro’, volta al recupero dell’originaria purezza” (Fortuna 1993, 240).

**Σκιρτὸς ὁ πυρρογένειος**: il nome Σκιρτός evoca l’idea del saltellare, dal verbo σκιρτάω, cfr. Mosch. 6, 2 = fr. 2, 2 Gow σκιρτατᾶ Σατύρου e Orph. *Hymn.* 11, 4 e 45, 7, dove σκιρτητής è riferito rispettivamente a Pan e a Dioniso. Alcuni intendono Σκιρτός non come nome proprio, ma in senso generico, come “satiro saltellante” (Cozzoli 2003, 279; Nicolucci 2003, 326): in effetti, in Corn. *ND* 30, p. 9, 8 Lang, il nome indica gli esseri del corteggio dionisiaco così chiamati ἀπὸ τοῦ καίρειν (τῆς δ’ ἐν τοῖς πότοις παιδιᾶς ... σύμβολόν εἰσιν οἱ Σάτυροι τὴν ὀνομασίαν ἐσχηκότες ἀπὸ τοῦ σεσηρέναι καὶ οἱ Σκιρτοὶ ἀπὸ τοῦ καίρειν, καὶ οἱ Σίληνοὶ ἀπὸ τοῦ σιλαίνειν). Il nome

compare anche nell'epigrafe dedicatoria di una statua di Satiro offerta da Dionisodoro di Sicione, ammiraglio della flotta di Attalo I di Pergamo, e in *SEG* 36, 1263 (mosaico da Paphos, 325-350 d.C., ma non è chiaro se abbia valore generico o individuale). Nell'iscrizione di Pergamo la presenza dell'articolo sembrerebbe dare al nome un carattere individualizzante (με ... τὸν φίλῳνον ... Σκίρτον) e lo stesso sembra valere per Dioscoride (Κῆγῶ ... Σκιρτὸς ὁ πυρρογένειος). Σκιρτὸς è sicuramente nome proprio in Nonn. *D.* 14, 111, in cui sono elencati uno ad uno i Satiri che fanno parte dell'armata di Dioniso: Σκιρτὸς ἐκώμασε σύνδρομος Οἷτρῳ. Come osserva Cipolla, i Satiri hanno spesso nomi parlanti, come per esempio Orochares e Oreimachos in un'anfora del Pittore di Berlino (Berlin, Antikensammlung, F 2160 = Beazley, *ARV*<sup>2</sup> 196.1, 1638) o i nomi di S. *Ichn.* 183-184 Δράκας, Γράπας, Οὐρίας. "Probabilmente il nome 'Skirto' avrà avuto una duplice valenza, generica o individuale, a seconda dei contesti, analogamente a quanto avviene per 'Sileno' o 'Pan': il personaggio satiresco di Sileno nasce appunto dall'individualizzazione dei 'Sileni' della tradizione attica" (Cipolla 2009, 52 n. 2).

Per questi motivi, Cipolla mantiene Skirto nella traduzione, a mio avviso giustamente, come anche Galán Vioque. Lo studioso considera probabile un riecheggiamento di Dioscoride in Leone Choïrosphaktes, *epist.* 23 (= 18 Strano): καὶ χορεύσω ῥυθμικὸν ὑπὲρ Σκίρτον σατυρικόν, καὶ κόρδακα κωμικόν.

**πυρρογένειος:** Polluce (4, 142) menziona tra le maschere di satiro solamente πολίος, γενειῶν, ἄγενειος e Papposileno. Secondo Gow e Page, seguiti dalla Napolitano, poiché πυρρός è il colore della prima lanugine sotto al mento (cfr. Theocr. 6, 2), allora πυρρογένειος, se deve essere confrontato con quelli elencati da Polluce, equivale ad ἄγενειος (Gow-Page 1965, II, 256; Napolitano 1979, 72 n. 36). Webster, invece, identifica il satiro qui menzionato da Dioscoride con un nuovo tipo di maschera di satiro con barba incolta, che sembra essere stato inventato ad Alessandria nel primo quarto del III secolo a.C. e che appare sui manici di alcune delle *oinochoe* ed è il più selvaggio di quanti se ne siano avuti dal tempo di Pratina in poi (Webster 1963, 536-537). Come osserva Fortuna 1993, 247, tale attributo va considerato come 'recupero' di un elemento, la barba, venuto meno a causa

dell'ingentilimento della figura del satiro: nessun cenno alla barba compare nella descrizione dei personaggi che partecipano alla processione del Filadelfo e la tradizione iconografica mostra che, soprattutto a partire dal IV secolo, si affermò il tipo del satiro imberbe, sul modello di varie statue, che sembrano ricondursi a un originale di Prassitele (il cosiddetto "Satiro in riposo") le cui forme sono aggraziate e solo le orecchie appuntite e due piccole corna sulla fronte ricordano l'originaria natura animalesca. La Fortuna ricorda che invece a Pergamo l'affermarsi di un certo naturalismo porta a raffigurare questi personaggi in forme molto più rozze (per esempio nel cosiddetto *Fauno Barberini* della Glipsoteca di Monaco di Baviera) e ritiene che non si possa escludere che Sositeo, originario della Troade secondo la *Suda*, conoscesse tali correnti artistiche: "è comunque indubbio che egli intende tratteggiare in Σκιρτός ὁ πυρρογένειος una figura satiresca decisamente primitiva, tanto nell'aspetto quanto in relazione alla danza" (Fortuna 1993, 248).

ἐκισσοφόρησε γὰρ ὦνήρ / ἄξια Φλιασίων, ναὶ μὰ χορούς, Σατύρων: κισσοφορέω è un verbo usato assai raramente e testimoniato per la prima volta qui; il richiamo all'edera, divenuta in età ellenistica il simbolo delle vittorie teatrali (Call. *AP* 9, 565 = *HE* 57, 1 Ἦλθε Θεαίτητος καθαρήν ὁδόν, εἰ δ' ἐπὶ κισσόν / τὸν τεδὸν οὐχ αὖτη, Βάκχε, κέλευθος ἄγει; Niceneto *AP* 13, 29 = *HE* 5, 5-6 (su Cratino) τοιγὰρ ὑπὸ στεφάνοις μέγας ἔβρουεν εἶχε δὲ κισσῷ / μέτωπον ὥσπερ καὶ τὸν κειροικωμένον; Nosside *AP* 7, 414 = *HE* 10, 3-4 ἀλλὰ φλυάκων / ἐκ τραγικῶν ἴδιον κισσὸν ἐδρεψάμεθα; Faleco *AP* 13, 6 = *HE* 3, 3; Simia *AP* 7, 21 = *HE* 4, 3-4 πολλάκις δὲν θυμέλῃσι καὶ ἐν σκηνῇσι τεθελῶς / βλαϊσὸς Ἀχαρνίτης κισσὸς ἔρεψε κόμην; *AP* 7, 22 = *HE* 5, 1-2 Ἡρόεμ' ὑπὲρ τύμβοιο Σοφοκλέος, ἡρέμα, κισσέ, / ρπύζοις χλοερούς ἐκπροχέων πλοιάμους), istituisce anche un preciso collegamento con i satiri, di cui l'edera è ornamento (vd. Maced. *AP* 6, 56, 1, in cui è descritto un κισσοκόμης σάτυρος), e con la figura di Dioniso, dio κισσοχαρῆς per eccellenza (Pind. *O.* 2, 31; E. *Ba.* 81-82 κισσῷ στεφανωθεὶς / Διόνυσον θεράπευει; Ar. *Thesm.* 988 κισσοφόρε Βακχεῖε). Il verbo qui significa "riportò successo nel teatro, vinse in teatro".

ἄξια Φλιασίων, ναὶ μὰ χοροῦς, Σατύρων: Fliunte, come si è già detto, è la patria di Pratina, l'*inventor* del genere, cfr. *Suda* s.v. Πρατίνας πρῶτος ἔγραψε σατύρους.

κῆμὲ τὸν ἐν καινοῖς τετραμμένον ἦθελιν ἤδη / ἤγαγεν εἰς μνήμην πατρίδ' ἀναρχαίτας / καὶ πάλιν εἰσώρμηκα τὸν ἄρσενά Δωρίδι Μούσῃ / ῥυθμόν: questi versi costituiscono il cuore dell'epigramma ed esprimono le ragioni profonde della celebrazione di Sositeo a opera del Satiro (e di Dioscoride). Come salta immediatamente agli occhi, ogni espressione ne richiama una dell'epigramma precedente: se il satiro sofocleo si compiaceva di essere passato dalle origini agresti di Fliunte (με τὸν ἐκ Φλιοῦντος ἔτι τρίβον πατέοντα / πρίνινον) ad abiti lussuosi (χρύσειον σχῆμα... λεπτὴ ἀλουργίς), Skirto elogia proprio il fatto di aver abbandonato quei costumi e i nuovi modi (κῆμὲ τὸν ἐν καινοῖς τετραμμένον ἦθελιν ἤδη) per tornare alla patria originaria (ἤγαγεν εἰς μνήμην πατρίδ' ἀναρχαίτας): nel complesso, è come se fosse qui descritto un movimento a ritroso, del tutto inverso rispetto a quello evocato in *AP* 7, 37, 3-5; il quadro si chiude con il riferimento al ritmo virile e alla dorica musa, che rinviano a una danza sfrenata e selvaggia e appaiono in netto contrasto con la posa statica del satiro sofocleo, che ha ormai fermato il piede ballerino. Tali affermazioni inducono a interrogarsi sulla natura dell' "arcaismo" di Sositeo e sul significato della presenza, al v. 9, di un verbo come καινοτομέω, che è apparentemente antitetico al precedente ἀναρχαίζω.

L'operazione arcaizzante che Dioscoride attribuisce a Sositeo viene da molti intesa come un tentativo di contrastare quell'avvicinamento del dramma satiresco alla commedia che si era realizzato a partire dal IV secolo a.C. e che era caratterizzato principalmente dall'assunzione di caratteri propri della parabasi, cioè attacchi polemici ai contemporanei, soprattutto intellettuali e politici, considerazioni metapoetiche, ecc. (per questi tratti del dramma satiresco posteuripideo vd. Gallo 1991, 157-161); contro quest'assimilazione del dramma satiresco alla commedia si esprime Orazio in *Ars* 225ss., in cui raccomanda al poeta satiresco di non abbassare, soprattutto nell'eloquio, il dio e l'eroe a personaggio da taverna, né ridurlo al livello dei satiri protervi (v. 231 *effutire leves indigna Tragoedia versus*; v. 236 *nec sic enitar tragico differre colori*; vv. 227-229 *ne quicumque deus, quicumque*

*adhibebitur heros, / regali conspectus in auro nuper et ostro, / migret in obscuras humili sermone tabernas*; v. 244-245 *Fauni ... velut innati triviis*). Un esempio di sezione metateatrale di un dramma satiresco sembra essere *TrGF* 60 fr. 4 Snell-Kannicht di Astidamante il Giovane (IV secolo a.C.), scritto in eupolidei e appartenente, stando a quanto ci dice Ateneo (10, 411a), all'*Eracle*; attacchi a personaggi dell'Atene del tempo erano presenti negli *Ἰσάριοι Σάτυροι* di Timocle (che per alcuni studiosi, tuttavia, sarebbe una commedia; sull'esistenza di una "maniera timoclea" vd. Gallo 1991, 163-165; Martino 1998, 8-16), mentre interamente politico e attuale era il contenuto dell'*Ἀγῆν* di Python, di Catania o Bisanzio (326 o 324 a.C.), in cui si menzionava esplicitamente Arpalò e il coro era formato, secondo Snell, da Satiri/μάχοι (cfr. fr. 1 Snell, vv. 5-8 e B. Snell, *Scenes from Greek Drama*, Berkeley and Los Angeles 1964, 106 e 119); per quanto riguarda il III secolo a.C., un esempio di dramma satiresco contaminato con la commedia è offerto da un frammento del *Menedemo* di Licofrone (*TrGF* 100 F 2-4), in cui il filosofo di Eretria era preso in giro per il suo stile di vita frugale. La Sutton pensa che nell'epigramma su Sositeo l'arcaismo celebrato riguarderebbe le tematiche: contro la degenerazione del dramma satiresco iniziata nel IV secolo, cui alluderebbero allora i *καὶνὰ ἥθη* qui menzionati, Sositeo avrebbe riportato il genere, con il suo *Δάφνις ἡ Λιτυέρεως*, nell'alveo del tradizionale patrimonio mitologico (Sutton 1973, 175).

Tuttavia, l'arte del motteggio non era affatto estranea a Sositeo, di cui, come si è detto, è conservato un verso di un dramma in cui egli attacca lo stoico Cleante (fr. 4 Snell-Kannicht: οὐδ' ἡ Κλεάνθους μωρία βοληατῆι); Diogene Laerzio, che riporta il verso (7, 173), ricorda la reazione di disapprovazione del pubblico a questa battuta e le successive scuse che il poeta rivolse al filosofo: proprio quest'ultimo fatto induce a credere che il verso non facesse parte di un intero dramma incentrato sulla derisione di Cleante, ma fosse un attacco isolato, inserito in un'opera di argomento diverso.

Dunque, non possiamo escludere che anche nel *Dafni o Litiere* fossero contenute parti che esulavano dall'argomento generale del dramma: Di Marco attribuisce proprio a quest'opera un testo in tetrametri anapestici catalettici, restituitoci da due distinti papiri (*P. Fackelmann* 5 fr. b, del I secolo a.C. + *P. Köln* VI 242 fr. a, del II secolo a.C.), in cui Sileno si lamenta del fatto che il suo

personaggio abbia perduto l'antica dignità ed esprime delle considerazioni metateatrali (*TrGF adesp.* fr. 646a Sn.-K.). Il testo presenta una severità nel trattamento del metro e un registro stilistico affini a quelli testimoniati dai frammenti superstiti di Sositeo e il rimpianto di Sileno per una vita agreste semplice e innocente si pone sulla stessa linea dell'entusiasmo espresso dal Satiro dioscorideo per il ritorno alla *rusticitas* di Fliunte. Se questo frammento fosse realmente attribuibile al *Dafni*, avremmo un esempio di testo parabatice, metateatrale, inserito in un dramma satiresco di impostazione apparentemente tradizionale (Di Marco 2003, 41-74). Il testo è stato di recente ridiscusso da Battezzato 2006: lo studioso propende per l'attribuzione a una commedia, nonostante riconosca che il trattamento del metro e il linguaggio sembrerebbero contrastarla).

Come si è già detto, inoltre, la trama del *Dafni* conteneva elementi di novità, come l'aspetto erotico-romanzesco e il potenziamento dell'elemento bucolico. La storia di Litierse, in particolare, consentiva al poeta di narrare l'origine di un canto di lavoro, il litierse appunto, che trae quindi il suo nome dal miglior mietitore per antonomasia, richiamandosi all'uso già euripideo di inserire canti di lavoro nel dramma satiresco (cfr. la parodo del *Ciclope*). L'arcaismo di Sositeo e il suo "ritorno alle origini fliasie", dunque, andranno riferiti soprattutto all'ambientazione in uno scenario aperto, agreste (e i καὶνὰ ἤθη andranno intesi semplicemente come i costumi più "raffinati" menzionati nell'epigramma precedente dal satiro "sofocleo": l'ambientazione campestre comporta il ritorno a costumi e, più in generale, ritmi e danze selvaggi, in sintonia con i Satiri delle origini di Pratina), e poi ad aspetti tecnici, quali (forse) la danza e la musica. Proprio l'esclamazione iniziale καὶ μὲν χοροὺς potrebbe indicare, per la Fortuna, che il coro fosse l'elemento cui il poeta applicò il suo tentativo di restaurazione; tuttavia, il fatto che del *Dafni o Litierse* non si sia conservata nessuna parte corale, non ci permette di verificare questa ipotesi.

Estremamente significativa, in ogni modo, è l'espressione Δωρίδι μούσῃ, che indica il dramma satiresco: in essa Pohlenz ha giustamente riconosciuto l'eco di un iporchema di Pratina (*PMG* 708 = *TrGF* 4 F 3), da molti considerato un brano corale di un dramma satiresco (vd., di recente, Di Marco 2003, 71, e D'Alessio 2007, 105ss.; tuttavia si è molto dibattuto se non si tratti di un ditrambo o un iporchema,

come lo definisce Ateneo, vd. B. Zimmermann, *Überlegungen zum sogenannten Pratinas-fragment*, “MH” 43, 1986, 145-54; Id., *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Göttingen 1992, 126 n. 27; M. Napolitano, *Note all’iporchema di Pratina*, in AA.VV., *Synaulia. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, a c. di A.C. Cassio, D. Musti, L.E. Rossi, AION (sez. filol.-lett.), Quaderni 5, Napoli 2000, 111-155); P. Cipolla, *Un iporchema riscoperto?*, “Eikasmòs” 10, 1999, 33-46; Id., *Poeti minori del dramma satiresco*, Amsterdam 2003, 62-75; Cipolla 2009, 65-74).

In questo testo il coro, dopo aver rivendicato la supremazia del canto sull’accompagnamento strumentale dell’aulo, invita Dioniso ad ascoltare la propria Δώριος χορεία, vv. 16-17: Θριαμβοδιθύραμβε, κισσόχαιτ’ ἄναξ, / ἄκου’ ἄκουε τὰν ἐμὸν Δώριον χορείαν. “Ancora una volta, dunque, il recupero della tradizione è posto dall’epigrammista sotto gli auspici del πρώτος εὐρετής, attraverso l’allusione a un suo passo in cui ritmi sfrenati, estrosi neologismi sesquipedali e una spiccata λαμβανή ἰδέα che sembra anticipare la commedia aristofanea creavano un’atmosfera esemplare di entusiasmo dionisiaco unica nel suo genere” (Cipolla 2009, 56). Il brano di Pratina, tra l’altro, presenta un carattere palesemente metaletterario: come osserva Di Marco, se esso proviene da un dramma satiresco (e il fatto che sia riecheggiato da Dioscoride è un elemento a favore di questa ipotesi), “è uno splendido esempio di testo parabatiko o, se si vuole, metateatrale” (Di Marco 2003, 71). Lo studioso vede in questo richiamo dioscorideo a Pratina inserito nell’epigramma su Sositeo un sostegno alla sua idea che TrGF 646a Sn.-K. sia da attribuire al *Dafni o Litiere*: “proprio di qui Sositeo [...] potrebbe aver tratto la suggestione a creare [...] una rhesis parabatika di tipo nuovo” (Di Marco 2003, 71). Per lo studio degli elementi “metateatrali” del dramma satiresco vd. M. Kaimio *et alii*, *Metatheatricality in the Greek Satyr-Play*, “Arctos” 35, 2001, 35-78). Anche nell’uso del verbo κισσοφορέω, al v. 3, si dovrà scorgere un’allusione al testo di Pratina, dove compare l’epiteto κισσοχαίτης per Dioniso: Dioscoride, quindi, attraverso la menzione del “ritmo maschio” e della “dorica musa”, vuole probabilmente mettere in evidenza che Sositeo tentò di ricreare nel suo dramma l’atmosfera dionisiaca originaria e di “ripristinare il carattere primitivo e scomposto della danza satiresca, che dobbiamo immaginare alquanto affievolito nel primo Ellenismo, in coerenza, del resto, col



quadro generale di un regresso del coro in tutta la produzione drammatica del tempo e col progressivo ‘incivilimento’ del dramma satiresco che portava a termine un processo iniziato già nel V secolo” (Cipolla 2009, 55). Se l’ambientazione campestre costituiva certamente un ritorno alle origini, così come la versificazione rigorosa, di stampo tragico, riscontrabile nei frammenti superstiti di Sositeo e, probabilmente, una danza scomposta, occorre tuttavia ricordare che in età ellenistica i poeti amano recuperare forme arcaiche o dare dignità letteraria a forme popolari, nel solco di un audace sperimentalismo, e proprio in questo senso andrà intesa la compresenza, nel nostro epigramma, di due verbi come ἀναρχαίζω e καινοτομέω, che rimandano a due operazioni apparentemente antitetice: “la coesistenza di vecchio e nuovo, di tradizione e innovazione, la commistione di generi in precedenza nettamente distinti nel dramma satiresco postclassico va intesa non come una casuale o voluta compresenza di elementi diversi e opposti, ma come raffinata tecnica di utilizzazione di strutture e *topoi* classici accanto a motivi attuali, sapientemente fusi in originali creazioni letterarie e teatrali” (Gallo 1991, 158-159). Da buon poeta alessandrino, Sositeo non si sottrae alla *Kreuzung der Gattungen* caratteristica del suo tempo e l’uso del verbo καινοτομέω si riferirà alle innovazioni presenti nella trama e, più in generale, al risultato finale dell’operazione compiuta dal poeta, certamente una “letteraria e dotta arcaizzazione, di tradizionalità apparente” (Gallo 1991, 167).

L’ambientazione del *Dafni o Litierse* in uno scenario campestre costituisce il recupero del legame che il dramma satiresco ha sempre avuto con la tematica bucolica, ma da parte di un letterato alessandrino, che appartiene a un’*élite* ristretta, cittadina, questo significa innanzi tutto “reviviscenza dotta, che, pur sempre legata al fatto dello spettacolo e a funzioni nuove come l’espressione della nostalgia per la campagna, sarà stata anche animata da un certo spirito, eminentemente alessandrino, di ricostruzione filologico-antiquaria” (Rossi 1972, 299).

Se lo “scenario aperto in spazio aperto” (vd. Paganelli 1989, 218-222), tratto distintivo del dramma satiresco, svolgeva una precisa funzione politico-sociale nell’Atene del V secolo, perché andava incontro alle esigenze dei demoti campagnoli, che erano una grossa fetta del pubblico del teatro (Rossi 1972, 276-281), in età ellenistica il recupero della dimensione bucolica si pone su un piano differente

e assolve una diversa funzione: in questo periodo c'è una profonda lacerazione tra città e campagna e la costruzione di un paesaggio ameno, idilliaco (seppur ritratto in modo realistico) è destinata principalmente a rasserenare un destinatario cittadino che può così allontanarsi dalla sua quotidianità (Cozzoli 2003, 291).

**ἦγαγεν εἰς μνήμην πατρίδ' ἀναρχαίᾱς:** P riporta *πατρίδ'ἀναρχαίᾱς*, C *πατρίδ' ἀναρχαίᾱς*; *πατρίδος ἀρχαίᾱς*, invece, è congettura di Emperius e Latte, accolta da Gow: “ricondusse me alla memoria della patria” (cioè Fliunte). Secondo la Cozzoli, invece, la patria qui sarebbe Atene, visto che le fonti per Sositeo attestano anche un'origine ateniese. La studiosa ritiene preferibile conservare il testo tradito, ma fa di *πατρίδα* il complemento oggetto di *ἀναρχαίᾱς*; per quanto mi riguarda, ritengo che si debba mantenere *πατρίδ' ἀναρχαίᾱς*, considerando però *πατρίς* aggettivo da concordare con *μνήμην* e la patria cui si fa riferimento proprio Fliunte (così anche Fortuna 1993, 240 n. 10).

**καὶ πάλιν εἰς ὥρμησα τὸν ἔρσενα Δωρίδι μούσῃ / ῥυθμόν:** dunque il ritorno alla tradizione riguardò anche gli aspetti orchestici. Per il significato di quest'espressione vd. *supra*.

**Δωρίδι μούσῃ:** in quest'espressione, come si è già detto, c'è molto probabilmente un'allusione alla *Δώριος χορεία* dell'“iporchema” pratineo: come ha ben messo in evidenza D'Alessio 2007, 122, l'aggettivo *Δώριος* può essere inteso sia come un riferimento all'armonia ‘dorica’ (ma stranamente senza che venga contrapposta ad alcun altro modo musicale) sia come un'allusione alla patria dei Satiri da parte del dorico Pratina: nel *Catalogo delle donne esiodeo*, infatti, nei versi relativi alla discendenza di Doros, alla fine sono menzionate le cinque figlie generate da Doros e da una figlia di Phoroneus, Iphthine, e si dice che la loro stirpe, dorica quant'altre mai, è quella delle *οὔρειαι νύμφαι θεαί*, del *γένος οὔτιδανῶν Σατύρων καὶ ἀμηχανοεργῶν* / *Κουτῆτές τε θεοὶ φιλοπαίγμονες ὀρχηστῆρες* (*fr.* 10(a) M.-W. = 5, 17-19 Hirschberger).

πρὸς τ'αὐδὴν Ἀκόμενος μεγάλην / † Πτὰ δέ μοι ἔρσων τύπος οὐχερὶ καίνοτομηθεῖς /  
 τῇ φιλοκινδύνῳ φροντίδι Σωσιθέου: purtroppo il participio καίνοτομηθεῖς, che allude  
 alle innovazioni impresse da Sositeo al genere, cade in un contesto gravemente  
 corrotto (per una rassegna delle varie soluzioni proposte cfr. Stadtmüller 1899, II, 488  
 s.); nella corruzione del v. 9 si deve cercare un verbo di modo finito, perché il τ(ε) del  
 v. 8 introduce una nuova proposizione; se si mantiene il trådito τύπος (ma anche se lo  
 si emenda in κτύπος, come fa Jacobs), bisogna accettare un cambio di soggetto:  
 Jacobs legge εὔαδέ μοι θύρσων κτύπος, “mi piacque il frastuono dei tirsi” (Hermann  
 mantiene invece τύπος, quindi: “mi piacque il colpo dei tirsi”). Da ultimo, Cipolla  
 propone di leggere ἔπτατό μοι (congettura già proposta da Stadtmüller in apparato  
 nella forma ἔπτατ'έμοί in alternativa a ἔσπετό μοι, da lui accolto nel testo) τάρσων  
 τύπος “la figura dei miei piedi spiccò il volo” (τάρσος in senso anatomico indica la  
 pianta del piede, ma per sinèdoche può riferirsi anche a tutto il piede, cfr. *LSJ* s.v. II  
 1); τύπος andrebbe inteso nel senso di “figura assunta durante la danza” e τάρσων  
 τύπος “dovrebbe avere un significato press'a poco equivalente a ποδῶν σχῆμα”  
 (Cipolla 2009, 58). Lo studioso, però, non riesce a conciliare questa congettura con il  
 successivo οὐχερὶ: l'emendamento οὖν (= ὁ ἐν) χερὶ di Hecker, che ben si adatta alla  
 lettura θύρσων (si tratterebbe del tirso che il Satiro tiene in mano), non è certamente  
 adeguato a τάρσων τύπος; Cipolla si dice costretto ad accettare εὐχερὶ di Desrousseaux  
 (“facilmente”) o αὖ χερὶ di Beckby (“di nuovo con la mano”), pur essendo  
 consapevole che non risolvono il problema (Cipolla 2009, 59).

La maggiore difficoltà suscitata da tutti questi emendamenti, a mio avviso, è  
 costituita dal forte cambio di soggetto: la congiunzione τε induce a credere che  
 dovrebbe esserci un altro verbo alla prima persona singolare e che il soggetto sia  
 quindi lo stesso di εἰσώρμησα, cioè Skirto. Tuttavia, ritengo assai probabile l'ipotesi,  
 avanzata da Cipolla, che in questo passo si nasconda un'espressione che faccia  
 riferimento alla posa danzante del Satiro: come si è visto, nei versi precedenti c'è un  
 preciso richiamo alla danza e alla musica e l'espressione πρὸς τ'αὐδὴν -ἀκόμενος  
 μεγάλην, “trascinato al suono di una voce potente”, sembrerebbe alludere ancora alla  
 danza (il verbo ἔλκω è talvolta impiegato per la danza e regge l'accusativo del tipo di

danza o di movimento che si esegue, vd. Ar. *Nu.* 540; *Pax* 328 (Cipolla 2009, 58 n. 25)). Un aiuto in questo senso è offerto dal confronto con l'epigramma dedicatorio inciso sulla base di una statua di Satiro offerta da Dionisodoro di Sicione a Dioniso e ad Attalo I di Pergamo, in cui la *persona loquens* è quella del Satiro Skirto, che si richiama al modello di Pratina (v. 5 τὸ δὲ λῆμμα Πρατίνειον): la Nicolucci, che coglie nel componimento l'influsso della poesia di Dioscoride, ritiene che questa statua (che non si è conservata) fosse rappresentata in una posizione di danza, anche perché i fori dei perni di sostegno presenti sulla base testimoniano che il satiro portava la gamba destra avanti, mentre la sinistra era arretrata, pronta a dare una nuova spinta alla figura in atto di compiere un saltello (Nicolucci 2003, 339).

In ogni modo, al di là delle incertezze del testo, il significato generale è comprensibile: Sositeo è elogiato per aver saputo riportare il dramma satiresco alla purezza delle origini, ambientandolo in campagna e rappresentando i satiri nella loro natura più autentica, liberi di abbandonarsi ai loro saltelli scomposti; anche il trattamento del metro che si può ricavare dai frammenti superstiti del *Dafni o Litiense* si rivela molto più vicino alla tragedia rispetto a quello che si osserva nei testi di altri autori di drammi satireschi del periodo, come per esempio Licofrone, e la lingua poetica costituisce un esempio di *medietas*, lontano dai volgarismi della commedia, secondo quel modello di dramma satiresco raccomandato dallo stesso Orazio nell'*Ars Poetica* (vv. 236 ss.). Allo stesso tempo, però, egli seppe innovare nei contenuti, aderendo alla contaminazione dei generi letterari in voga al suo tempo e recuperando la tematica bucolica originaria del genere in chiave dotta, con intenti eziologici e una nuova funzione. Il participio *καινοτομηθείς*, dunque, non contraddice affatto il precedente *ἀναρχαίτας*, perché Sositeo, come tutti i poeti alessandrini, si muove fra tradizione e innovazione, tra “forme allusive” e “contenuti nuovi” (vd. R. Pretagostini, *Ricerche sulla poesia alessandrina*, Roma 1984, 105 ss.), e il compiacimento per il recupero di forme arcaiche, sentite probabilmente come più genuine e suscettibili di perfezionamenti, non equivale a un processo di regressione, ma a una rielaborazione, sempre dotta e raffinata, di motivi diversi, con esiti naturalmente audaci e nuovi. Certamente Sositeo ebbe familiarità anche con l'ὄνομαστέ κωμῳδεῖν che appare caratteristico dei drammi satireschi di IV e III secolo,

e il suo frammento contro Cleante ne è una prova, ma è al modello del *Dafni o Litiere* che Dioscoride guarda soprattutto con favore per il ritorno verso l'ambientazione campestre "originaria", che viene però rinnovata e rifunzionalizzata per rispondere agli interessi di un fruitore cittadino completamente diverso dal pubblico ateniese del V secolo.

La produzione satiresca di Sositeo viene elogiata con particolare enfasi da Dioscoride nella misura in cui essa si richiama alle origini del genere, secondo una visione "primitivista" (come osserva Fantuzzi, Dioscoride potrebbe riecheggiare precise teorie a lui contemporanee o anteriori a favore del classicismo (ma nel suo caso bisogna parlare di una prospettiva primitivista, piuttosto che classicistica), come quella espressa da Plinio il Vecchio (*NH* 34) a proposito della bronzistica o, più in generale, dell'arte figurativa ellenistica per celebrare il classicismo della scuola neo-attica: *cessavit deinde ars* (con la fine della scuola di Lisippo e di Prassitele dopo il 296/3) *ac rursus Olympiade CLVI* (156/153) *revixit*. È significativo che il verbo ἀρχαίω si ritrovi nel senso di "arcaizzare" solo in due testi di carattere critico-letterario, D.H. *Rh.* 10, 7 e Plut. 2, 558a; l'*hapax* ἀναρχαίω, naturalmente, sarebbe ancora più tecnico di ἀρχαίω; per quest'idea vd. Fantuzzi 2007a, 121): la perfezione "classica" raggiunta da Sofocle è immortalata in un'immobilità che fa poco sperare su possibili cambiamenti futuri, mentre il recupero di uno spirito più genuino, il richiamo alle origini del genere, permette forse di riportare il dramma satiresco a una situazione di *rusticitas* in cui c'è spazio per nuove soluzioni e adattamenti, ed è nel solco della voglia di sperimentare tipica del periodo che dobbiamo valutare l'elogio della φιλοκίνδυνος φροντίς di Sositeo.

Τῷ κωμωδογράφῳ, κούφη κόνι, τὸν φιλάγωνα

κισσὸν ὑπὲρ τύμβου ζῶντα Μάχωνι φέροις·

οὐ γὰρ ἔχεις κηφῆνα παλίμπλυτον ἀλλά τι τέχνης

ἄξιον ἀρχαίης λείψανον ἡμφίεσας.

τοῦτο δ'ὁ πρέσβυς ἐρεῖ· “Κέρροπος πόλι, καὶ παρὰ Νεῖλῳ

ἔστιν ὅτ' ἐν Μούσαις δριμὺ πέφυκε θύμον”.

“Per il commediografo Macone, polvere leggera, fa' germogliare sulla tomba l'edera amante degli agoni, rigogliosa; infatti non ricopri un fuco che risciacqua le opere altrui, ma hai rivestito resti degni dell'antica arte. Questo il vecchio dirà: “Città di Cecrope, anche presso il Nilo accade che cresca tra le Muse del timo pungente”.

Tra gli epigrammi di Dioscoride dedicati alla celebrazione dei poeti del passato, questo è quello che maggiormente presenta le caratteristiche di un vero epitafio; Ateneo, il quale lo tramanda in una versione migliore di quella di P, afferma

---

AP 7, 408 = HE 24 = 24 Galán Vioque

P p. 319. Caret Pl. Habet Ath. 6, 241 f.

τοῦ αὐτοῦ Διοσκορίδου C : nomen auctoris om. Ath.

εἰς τινὰ κωμωδιογράφον· ὑπολαμβάνω δ' [ὅτι εἰς in ras.] τὸν αὐτὸν Σωσίθεον J

ζήτει καὶ ἐνταῦθα τὴν ἔννοιαν διὰ τὰ σφάλματα C

**2** ζῶντα P : ζῶντι Ath. • Μάχωνι Ath. : Μάχωνα P : Μάκωνα C supra lineam Ap. B **3** ἔχεις κηφῆνα Ath. Brunck edd. fere omnes : ἔχει σφήναγε P : ἔχεις κύφωνα Gow Page Galán Vioque • ἀλλά τι P : ἀλλά τί C : ἀλλ'ἄρα Ath. • τέχνης Ath. : τέχνη P : τέχνας Ap. B. **4** ἡμφίεσας P : ἀμφίεσαι Ath. : ἡμφίεσαι Kaibel **5** τοῦτο δ'ὁ Ath. Jacobs : του τοδὲ P : τοῦτο δὲ Brunck : τοῦτο γε de Gregori • ἐρεῖ P Ath. Jacobs : ἐρεῖς Ap. B. Brunck • πόλι P : πόλει Ath. **6** ὅτ' ἐν P : ὅθεν Desrousseaux Waltz • θύμον Ap. B. : θύμος P : φύτον Ath.

(attraverso la voce del deipnosofista Plutarco) che era realmente iscritto sulla tomba di Macone ad Alessandria: μνημονεύει δ' αὐτοῦ καὶ Μάχων ὁ κωμωδιοποιὸς ὁ Κορίνθιος μὲν ἢ Σικυώνιος γενόμενος ἐν Ἀλεξανδρείᾳ δὲ τῇ ἐμῇ καταβιούς καὶ διδάσκαλος γενόμενος τῶν κατὰ κωμωδίαν μερῶν Ἀριστοφάνους τοῦ γραμματικοῦ· ὃς καὶ ἀπέθανεν ἐν τῇ Ἀλεξανδρείᾳ, καὶ ἐπιγέγραπται αὐτοῦ τῷ μνήματι (segue l'epigramma) ἐν τούτοις δηλοῖ σαφῶς ὅτι Ἀλεξανδρεὺς ἦν γένος (Ath. 6, 241 f). Ateneo ci fornisce le uniche indicazioni che possediamo riguardo alla vita di Macone (e, di conseguenza, costituisce anche una testimonianza significativa per cercare di datare approssimativamente lo stesso Dioscoride); oltre al passo appena citato, vd. anche Ath. 14, 664a: Μάχων δ' ὁ Σικυώνιος τῶν μὲν κατὰ Ἀπολλόδωρον τὸν Καρύστιον κωμωδιοποιῶν εἷς ἐστὶ καὶ αὐτός· οὐκ ἐδίδασκεν δ' Ἀθήνῃσι τὰς κωμωδίας τὰς ἑαυτοῦ, ἀλλ' ἐν Ἀλεξανδρείᾳ. ἦν δ' ἀγαθὸς ποιητὴς εἴ τις ἄλλος μετὰ τοὺς ἐπτά· διόπερ ὁ γραμματικὸς Ἀριστοφάνης ἐσπούδασε συγχολᾶσαι αὐτῷ νέος ὢν.

L'epigramma si mostra ricco di influenze del linguaggio comico, mescolato con stilemi onorifici e con stilizzazioni epitimiche.

### Commento

**vv. 1-2** Invocazione alla terra che copre il defunto

**Κούφη κόνι:** al posto della più comune invocazione al passante, si trova qui quella alla terra perché produca un'edera rigogliosa che possa rallegrare e onorare la tomba del commediografo Macone, cfr. *Epigr. Gr.* 569, 5 Kaibel: ἀλλὰ σύ, γαῖα, πέλοις ἀγαθὴ κούφη τ' Ἀκυλείνῳ; Phld. *AP* 7, 222, 7-8: φῦε κατὰ στήλης, ἱερὴ κόνι, τῇ φιλοβάκχῳ / μὴ βάτον, ἀλλ' ἀπαλὰς λευκοῖων κάλυκας; κόνις spesso simboleggia la tomba (cfr. Pi. *O.* 8, 79-80 κατακρύπτει δ' οὐ κόνις / συγγόνων κεδνὰν χάριν; S. *OC* 406 ἦ καὶ κατασκιῶσι Θηβαίᾳ κόνει;, *El.* 435 ἀλλ' ἦ πνοαῖσιν ἦ βαθυσκιαφεῖ κόνει / κρύψον νιν, ecc.). L'uso di κοῦφος con il significato di “leggero” in relazione alla terra che copre il sepolcro è abituale, cfr. E. *Alc.* 462-3 κούφα σοι / χθὼν ἐπάνωθε πέσοι, *Hel.* 853 κούφη ... χθονί, *IG* 14.1942.4 κούφη σοι κόνις ἥδε πέλοι. Nell'*Antologia*, cfr. Call. 7, 460 = *HE* 47, 3-4 Μικύλος εἴ τι πονηρὸν ἐπήνεσα, μήτε σὺ κούφη / γίνεο μήτ' ἄλλοι δαίμονες, οἳ μ' ἔχετε,

Mel. 7, 461 = HE 124, 1-2 Παμμῆτορ γῆ, χαῖρε· cὺ τὸν πάρος οὐ βαρὺν εἰς cὲ / Αἰσιγένην καὺτῇ νῦν ἐπέχοις ἀβαρής, Loll. Bass. 7, 372, 6 κείνω μὴ βαρὺς ἔcco τάφος, Amm. 11, 226, 1 Εἴη σοι κατὰ γῆς κούφη κόνις, Agath. 7, 204, 7 νῦν δέ ce μὴ κούφη κρύπτοι κόνις, ἀλλὰ βαρεῖα.

Τῷ κωμωδογράφῳ... / Μάχωνι: come osserva la Di Castri, qui κωμωδογράφος sembra riecheggiare il termine κωμωδιδάσκαλος di Ar. Eq. 507 e Pax 737, due passi in cui compare insieme ad ἄξιος “in uno sfondo encomiastico in cui si fa sfoggio di un’appropriata terminologia letteraria” (Di Castri 1995, 185): Pax 734-738 Χρῆν μὲν τύπτειν τοὺς ῥαβδούχους, εἴ τις κωμωδοποιητῆς / αὐτὸν ἐπῆναι πρὸς τὸ θέατρον παραβὰς ἐν τοῖς ἀναπαίcτοις. / Εἰ δ’ οὖν εἰκός τινα τιμῆσαι, θύγατερ Διός, ὅcτις ἄριcτος / κωμωδιδάcκαλος ἀνθρώπων καὶ κλεινότατος γεγένηται, / ἄξιος εἶναί φηc’ εὐλογίας μεγάλης ὁ διδάcκαλος ἡμῶν; lo stesso abbinamento in Eq. 507 ss. εἰ μὲν τις ἀνὴρ τῶν ἀρχαίων κωμωδοδιδάcκαλος ἡμᾶς / ἠνάγκαζεν λέξοντας ἔπη πρὸς τὸ θέατρον παραβῆναι, / οὐκ ἂν φάυλως ἔτυχεν τούτου· νῦν δ’ ἄξιός ἔcθ’ ὁ ποιητῆς. Dioscoride riprende uno stilema tipico degli epitafi, la richiesta alla pianta di crescere rigogliosa sulla tomba del poeta (vd. Sim. AP 7, 22, 1-2 Ἡρέμ’ ὑπὲρ τύμβοιο, Σοφοκλέος, ἡρέμα, κiccé, / -ρπύζοις), ma la rilevanza conferita al termine κωμωδογράφος dalla sua collocazione incipitaria e l’uso dell’hapax φιλάγων concorrono a suggerire al lettore che, dietro alle forme mutate dagli epigrammi funerari, si nasconde un discorso di critica letteraria; l’epiteto φιλάγων, in questo contesto, non appare soltanto esornativo: la terra è qui invitata a far crescere l’edera perché essa possa “incoronare” le spoglie del poeta, proprio come in vita fa con i drammaturghi vincitori negli agoni (e il γάρ presente al v. 3 introduce l’esplicita affermazione del valore del commediografo, meritevole quindi di un tale riconoscimento).

Di Macone Ateneo trasmette i frammenti di due commedie e le Χρεῖται, aneddoti in trimetri giambici riguardanti personaggi per lo più vissuti nel IV o III secolo a.C. Da lui sappiamo anche che Macone era originario di Corinto o Sicione e che visse, operò e morì ad Alessandria. Era considerato ἀγαθὸς ποιητῆς εἴ τις ἄλλος τῶν μετὰ τοὺς -πτά, contemporaneo di Apollodoro di Caristo (τῶν κατὰ Ἀ. τὸν Κ.



κωμωδιοποιῶν εἷς) e maestro del giovane Aristofane di Bisanzio (διδάσκαλος ... τῶν κατὰ κωμωδίαν μερῶν Ἀριστοφάνους τοῦ γραμματικοῦ).

τὸν φιλάγωνα / κισσὸν ... ζῶντα: l'edera è il simbolo delle vittorie teatrali, e l'aggettivo coniato, verosimilmente, dal poeta (un *hapax* modellato sul tipo di φιλάγλαος (Pi. *P.* 12, 1, B. 17, 60 Sn.-M., Posidipp. o Asclep. *AP* 12, 77 = Asclep. *HE* 38, 3), φίλαγρος (Luc. *Lex.* 3), φιλάγρουπνος (Mel. *AP* 5, 197 = *HE* 23, 3-4; 5, 166 = *HE* 52, 1), non fa che sottolineare questa sua caratteristica.

#### vv. 3-4 Elogio di Macone

οὐ γὰρ ἔχεις κηφῆνα παλίμπλυτον: così Ateneo; P riporta invece ἔχει σφήναγε. La lezione di Ateneo è accettata da numerosi studiosi (Meineke, Beckby, Waltz e Paton) ed esercita un'indubbia suggestione: il fuco è ritratto sin da Esiodo come un parassita che vive alle spalle delle api (Hes. *Op.* 302-306 Λιμός γάρ τοι πάμπαν ἀεργῷ κύμορος ἀνδρί· / τῷ δὲ θεοὶ νεμεσῶσι καὶ ἄνδρες ὅς κεν ἀεργὸς / ζῶη, κηφήνεσσι κοθοῦροις εἵκελος ὀργήν, / οἳ τε μελισσῶν κάματον τρύχουσιν ἀεργοὶ / ἔσθοντες; *Th.* 594-5 ὥς δ'όπότ' ἐν σμήνεσσι κατηρεφέεσσι μέλισσαι / κηφῆνας βόσκιωσι, κακῶν ξυνήονας ἔργων) e può dunque prestarsi a simboleggiare un poeta che spaccia per sue le opere di altri: cfr. Casaubon *ad Ath.*: “Multum in his verbis inest elegantiae. Κηφήνες Graecis, ut Latinis fuci, homines ignavi et fruges consumere nati. Παλίμπλυτον proprie vestimentum dicitur saepius politum et lotum a fullonibus ac proinde nullius pretii”; Jacobs (7, 400) *ad loc.*: “Plagiarii vero, hos enim κηφήνας, fucos, appellabat vetustas, veterum dicta et inventa quasi recoquunt, et plerumque in peius mutata pro suis venditant”.

L'aggettivo παλίμπλυτος, dal canto suo, è un *hapax* che può facilmente essere usato in relazione a un plagiatario: si veda, a questo proposito, il significato metaforico del verbo πλύνειν in Aeschin. 3, 178 (νυνὶ δὲ καταπέπλυται τὸ πρῶγμα), Sosip. 1, 3 K.-A. πέπλυται τὸ πρῶγμα e Longin. *Rhet.* 307 Sp. τὸ πεπατημένον καὶ πεπλυμένον. Questo *hapax* si inserisce nel solco dei ricercati neologismi cari ai poeti alessandrini, come παλίμπλωτος di Lycophr. 1431, o παλίμπρητος, “rivenduto”, di Call. *fr.* 203, 55 Pf.,

παλιμπλανής di Antip. Sid. *AP* 6, 287 = *HE* 52, 4 (παλιμπλανέος è la lezione di C, Gow e Page stampano quella di P πολυπλανέος). Anche in Aristofane sono presenti diversi rari composti in παλιν, come παλίντονος di *Av.* 1179, παλίγιοτος di *Pax* 390, παλιγιάπηλος di *Plut.* 1156.

Gow 1963, tuttavia, osserva che “though both noun and adjective may be defensible separately, in conjunction they are absurd. No sane human being can ever have described another as ‘frequently-washed drone’ ” e, ritenendo l’aggettivo παλίμπλυτος più adatto a un sostantivo che denoti un qualche tipo di abito, propone la congettura κύφωνα (accolta da Galán Vioque), da intendere nel particolare significato che Fozio segnala in un passo di Posidippo (fr. 45 K.-A.): Phot. 193, 18 κύφωνες· ἱμάτια γυναικεῖα ἢ χιτῶνος εἶδος· οὕτως Ποσειδίππος. Lo studioso ricorda anche la seguente glossa: κύφων· ὁ εὐτελής ἄνθρωπος, probabilmente in riferimento ad Archil. fr. 274 W. il quale, secondo lo scolio *ad Ar. Pl.* 476, usò la parola nel senso di κακὸς καὶ ὀλέθριος (Gow 1963, 528). Come osserva la Di Castri, accettando la congettura κύφωνα “l’accusa imputata a Macone consisterebbe non tanto nel plagio di altri autori, quanto nella vena insipida e fiacca della sua poesia; all’immagine del “vestito stinto” Dioscoride oppone l’equiparazione della *verve* del personaggio a quella della *Commedia Antica*” (Di Castri 1995, 186).

Per quanto mi riguarda, sono anch’io convinta che l’immagine qui tratteggiata dall’epigrammista sia quella di un poeta privo non tanto, o non solo, di originalità creativa, quanto piuttosto di *vis* comica, ma proprio per questo motivo credo che la lezione di Ateneo κηφήνα sia da preferire perché particolarmente funzionale a rendere tale idea: una caratteristica essenziale dei fuchi, infatti, che è costantemente messa in risalto dagli scrittori, a partire da Esiodo (vd. *supra*), è l’assenza del pungiglione, che ne fa degli esseri inoffensivi, deboli, vd. *Ar. V.* 1114 ss. ἀλλὰ γὰρ κηφήνες ἡμῖν εἰσιν ἐγκαθήμενοι / οὐκ ἔχοντες κέντρον, οἳ μένοντες ἡμῶν τοῦ φόρου / τὸν γόνον κατεσθίουσιν οὐ ταλαιπωρούμενοι; *Diph. fr.* 125, 6-7 K.-A. ἀλλὰ μάκαρ Ἀἴρ διὰ τῶν νεφέων διάπεμψον / Ἀντικύραν, ἵνα τόνδε κόριν κηφήνα ποιήσω; *Pl. R.* 552 c τοὺς μὲν πτηνοὺς κηφήνας πάντας ἀκέντρον ὁ θεὸς πεποίηκεν; *Arist. HA* 553 b 5 κέντρον δ’αἱ μὲν μέλιτται ἔχουσιν, οἳ δὲ κηφήνες οὐκ ἔχουσιν. Con questo termine Dioscoride avrà voluto inserire

un riferimento antitetico alle vespe, animali noti per il loro pungolo e simbolo di un *animus* particolarmente polemico e aggressivo, a partire dall'omonima commedia di Aristofane fino alla definizione dei poeti giambici Archiloco e Ipponatte offerta rispettivamente da Callimaco (*fr.* 380 Pf. εἴλικυσε δὲ δριμύν τε χόλον κυνὸς ὀξύ τε κέντρον / σφηκός, ἀπ'ἀμφοτέρων δ' ἰὸν ἔχει στόματος) e da Leonida di Taranto (*AP* 7, 408 = *HE* 58, 1-4 Ἀτρέμα τὸν τύμβον παρὰμείβετε μὴ τὸν ἐν ὕπνῳ / πικρὸν ἐγείρετε σφήκ' ἀναπαυόμενον / ἄρτι γὰρ Ἰππώνακτος ὁ καὶ τοικεῶνε βαύξας / ἄρτι κειοίμηναι θυμὸς ἐν ἡσυχίῃ). Dioscoride vuole dunque dire: “non ricopri, terra, un fuco”, cioè un animaletto che non sa pungere. D'altra parte, anche in Plu. *De aud.* 42 a, passo citato come testimonianza del significato, per κηφήν, di ‘plagiario’ (vd. *LSJ* s.v. e Galán Vioque, *Dioscórides cit.* 297), il sostantivo sembra avere, a mio avviso, tutt'altro valore: nella parte precedente (41 e-f) Plutarco afferma che nella scelta dei discorsi da ascoltare bisogna evitare la superficialità e gli orpelli inutili, e imitare non le donne che intrecciano ghirlande, ma le api (Διὸ δεῖ τὸ πολὺ καὶ κενὸν ἀφαιροῦντα τῆς λέξεως αὐτὸν διώκειν τὸν καρπὸν καὶ μιμεῖσθαι μὴ τὰς στεφανηπλόκους ἀλλὰ τὰς μελίττας. αἱ μὲν γὰρ ἐπιούσαι τὰ ἀνθηρὰ καὶ εὐώδη τῶν φύλλων συνείρουσι καὶ διαπλέκουσιν ἡδὺ μὲν ἐφήμερον δὲ καὶ ἄκαρπον ἔργον· αἱ δὲ πολλάκις ἔων καὶ ῥόδων καὶ ὑακίνθων διαπετόμεναι λειμῶνας ἐπὶ τὸν τραχύτατον καὶ δριμύτατον θύμον καταίρουσι καὶ τοῦτω προσκιάθηνται ‘ξανθὸν μέλι μηδόμεναι’ (Simon. *fr.* 593 Page) καὶ λαβοῦσά τι τῶν χρησίμων ἀποπέτονται πρὸς τὸ οἰκεῖον ἔργον. A questo punto inizia il passo in cui vengono menzionati i fuchi (42 a) οὕτως οἷον δεῖ τὸν φιλότεχνον καὶ καθαρόν ἀκροατὴν τὰ μὲν ἀνθηρὰ καὶ τρυφερὰ τῶν ὀνομάτων καὶ τῶν πραγμάτων τὰ δραματικὰ καὶ πανηγυρικὰ κηφήνων βοτάνην σοφιστιῶντων ἡγούμενον ἔαν, αὐτὸν δὲ τῇ προσοχῇ καταδυόμενον εἰς τὸν νοῦν τοῦ λόγου καὶ τὴν διάθεσιν τοῦ λέγοντος ἔλκειν ἀπ'αὐτῆς τὸ χρήσιμον καὶ ὠφέλιμον κτλ. Dunque qui i fuchi simboleggiano coloro che amano ascoltare discorsi affettati, pieni di infiorescienze e parole inutili, che non danno frutto; il giovane deve privilegiare, invece, discorsi che abbiano un contenuto utile a migliorare la sua vita. Così, infatti, prosegue in 2, 42 c: Ἡδέσθω μὲν οἷον ὑπὸ λόγων ὠφελοῦμενος ὁ νέος· οὐ δεῖ δὲ τὸ ἡδὺ τῆς ἀκροάσεως ποιεῖσθαι τέλος, οὐδ' οἷεσθαι δεῖν ἐκ σκολῆς ἀπιέναι φιλοσόφου μινυρίζοντα καὶ γεγανωμένον, οὐδὲ ζητεῖν μυρίζεσθαι δεόμενον ἐμβροχῆς καὶ καταπλάσματος, ἀλλὰ χάριν ἔχειν, ἃν τις ὥσπερ καπνῷ σμήνης λόγῳ δριμυεῖ τὴν διάνοιαν

ἀχλύος πολλῆς καὶ ἀμβλύτητος γέμουσαν ἐκκαθήρη. Anche nel passo plutarcheo, quindi, κηφήν è usato in un contesto in cui si parla di stile e indica un tipo di ascoltatori che si compiacciono di sentire discorsi da ‘sofisti’, piacevoli e leziosi, ma senza succo, inefficaci. Non mi sembra casuale il richiamo precedente alle api e al timo “pungentissimo”, che consente di produrre l’utile miele; successivamente, fuor di metafora, l’aggettivo δριμύς è riferito direttamente al λόγος utile (per l’immagine delle api in Plutarco vd. F. Fuhrmann, *Les Images de Plutarque*, Paris 1964, 135, n. 2 e E. K. Borthwick, *Bee Imagery in Plutarch*, “CQ” 41, 1991, 560-562). Credo che Dioscoride faccia ricorso a un analogo sistema di metafore per dire che nella poesia comica Macone, al pari di Aristofane, era δριμύς (vd. v. 6), e dunque sferzante, capace di pungere, a differenza di quella dei poeti/fuchi, inefficaci e scialbi. Plutarco si serve di due immagini animali, quella delle api e quella dei fuchi, per simboleggiare due diverse categorie di ascoltatori/lettori, rovesciando così la tradizionale funzione dell’ape come emblema del poeta (vd. M. Cannatà Fera, *La retorica negli scritti pedagogici di Plutarco*, in L. van der Stockt (ed.), *Rhetorical Theory and Praxis in Plutarch, Acta of the IVth Congress of the International Plutarch Society, Leuven, July 3-6, 1996*, Louvain/Namur 2000, 87-100: 89); in modo assai opportuno egli definisce l’ascoltatore attento con gli attributi φιλότεχνος e καθαρός: le api, infatti, sono tradizionalmente animali “puri” e, inoltre, vengono spesso descritte dagli autori antichi come φιλότεχνοι (vd. *Geoponica* 15, 3, 10 τὸ δὲ φιλότεχνον αὐτῆς (sc. τῆς μελίττης) καὶ ἐγγὺς λογικῆς διανοίας μάλιστα θεωρεῖται, ἐκ τοῦ τὰς θήκας -ξαγώνους ποιεῖν); in Ael. NA le api sono τεχνικώτεραι (1,11), i loro favi τεχνήστεραι (1, 59), mentre i fuchi sono ἄτεχνοι περὶ τὴν ἐργασίαν (1, 10). Queste descrizioni costituiscono un ulteriore incoraggiamento a leggere ai vv. 3-4 del nostro epigramma un’opposizione tra un fuco senza pungiglione, dunque un commediografo che non sa incidere, e giovare, con i suoi versi, e un autore che, invece, è assolutamente esperto e φιλότεχνος, alla maniera di Aristofane (vd. τέχνης / ἄξιον ἀρχαίης λείψανον).

Non credo, inoltre, che sia impossibile riferire al termine κηφήν l’aggettivo παλίμπλυτος: se già il fuco indica assenza di forza, impotenza, inutilità (vd. anche E.

Tr. 191-2 (Ecuba) ποῦ πᾶ γαίᾳς δουλεύσω γραῦς / ὡς κηφήν, ἃ δειλαία, / νεκροῦ μορφά, / νεκύων ἀμενηνὸν ἄγαλμα, ..., chiosato da *Suda* (s.v. κηφήν): κηφήν [...] λέγεται καὶ ἄνθρωπος ὁ μηδὲν δρᾶν δυνάμενος; E. Ba. 1365 (Cadmo) ὄρνιθ' ἴσον κηφήνι πολιόχρων κύκνον;; Pl. R. 8, 552 c Βούλει οὖν, ἦν δ' ἐγώ, φῶμεν αὐτόν, ὡς ἐν κηρίῳ κηφήν ἐγγίγνεται, σμήνους νόσημα, οὕτω καὶ τὸν τοιοῦτον ἐν οἰκίᾳ κηφήνα ἐγγίγνεσθαι, νόσημα πόλεως;), l'aggettivo contribuisce a sottolineare e accrescere tale caratteristica: si è visto che il verbo πλύνω e il composto καταπλύνω possono avere il significato metaforico di “non avere nessun valore” (vd. Poll. 7, 38 τὸ οὐδενὸς ἄξιόν τι ἀποπεφάνθαι καταπεπλύνθαι ὁ ῥήτωρ ἔφη Αἰσχίνης) e, nel passo di Longino, in cui si parla dell'allegoria, il participio πεπλυμένον è riferito a ὄνομα, a indicare una parola “abusata”, “trita”, che è divenuta ordinaria e poco efficace e deve essere sostituita con un'altra più nuova, per abbellire il discorso; allo stesso modo, nell'espressione κηφήνα παλίμπλυτον, si dovrà scorgere l'immagine di un poeta comico privo di “pungiglione” e, per di più, “rilavato”, dunque “sbiadito”, “inefficace”.

A mio avviso, tuttavia, un'altra soluzione potrebbe essere quella di conferire a παλίμπλυτος un valore attivo; sono diversi, infatti, gli aggettivi in -τός che presentano un doppio valore: ἀκέντητος, “non spronato”, ma anche “che non sprona”; βλητός, “colpito”, ma come sostantivo τὸ β. (ζῶον), “animale che colpisce”; τὸ δακετὸν, “animale che morde”; παλίντιτος, “ricompensato”, ma anche “benefico, che compensa”. In questo modo, l'espressione κηφήν παλίμπλυτος indicherebbe “un fuco che risciacqua” e simboleggerebbe un poeta comico privo di mordacità e incline ad appropriarsi delle opere altrui: l'immagine del plagiatario, quindi, sarebbe veicolata dal composto e non dal sostantivo.

τέχνης / ἄξιον ἀρχαίης λείψανον: come osserva la Di Castri, questo verso riecheggia tipiche formule celebrative, in particolare quelle per le vittorie negli agoni teatrali: in Dittenberger, *O.G.I.S.*, 49, iscrizione datata al regno dell'Evergete, si ravvisano il nesso τὸν ἀγ[ω]νᾶ ἄξιον τοῦ τε βασιλέως καὶ τῆς πόλεως nei righe 2-3, l'uso di composti in φιλο- (φιλοτίμως, φιλοτι[μ]ίας), la presenza dell'edera, simbolo dei meriti del promotore della gara, un certo Antifilo: c[τ]ε[φ]αν]ῶσαι Ἀντίφιλον Ἀγαθάνορος κισσοῦ

στε[φ]άνωι πατρίωι ἐν τῷ[ι θε]άτρωι; in 50 la corona d'edera viene assegnata dai τεχνῖται περὶ τὸν Διόνυσον καὶ θεοὺς Ἀδελφοὺς (rr. 1-2): στεφανῶσαι / Διονύσιον Μουσαίου πρῶτανιν διὰ βίου / κισσοῦ στεφάνωι κατὰ τὰ πάτρια κτλ. (rr. 3-5). Il sostantivo λείψανον indica, spesso al plurale, i resti di una persona morta (vd. *LSJ* s.v., 2), come in E. *fr.* 469 λείψαν'ἐκβάλλειν κυσίν; S. *El.* 1113-114 λείψαν'... / ... θανόντος; Pl. *Phd.* 86c τὰ λείψανα τοῦ σώματος. Con l'aggettivo ἀρχαῖος, nella critica letteraria, si indicano gli autori di epoca classica, cfr. Demetr. *Eloc.* 244.

**ἡμφέεας:** l'immagine di un morto che indossa la terra della sua tomba (γαῖαν ἐφεσκάμενος ed espressioni simili) è comune, vd. Hegesipp. *AP* 7, 446 = *HE* 4, 2; Leonid. *AP* 7, 480 = *HE* 74, 4; Mnasalce *AP* 7, 242 = *HE* 7, 2; Nicomaco *AP* 5, 170 = *HE* 1, 4; Theocr. *AP* 7, 660 = *HE* 12, 4). Invece, come osservano Gow e Page (*HE*, II, 258), è molto più raro il caso in cui, come qui, la terra sia il soggetto e il verbo attivo.

## vv. 5-6 Conclusione

ὁ πρέεβυς ἐρεῖ: chi è questo vecchio? Per alcuni studiosi si tratterebbe di un contemporaneo di Dioscoride che protesta per la decadenza della commedia e sente nostalgia per quella coltivata da Macone (così De Gregori 1901, 158 e Galán Vioque 2001, 297-298), ma io sono più propensa a credere, con la Di Castri, che qui Dioscoride immagini che sia lo stesso Macone a parlare e a rivendicare i propri meriti; d'altra parte l'articolo identifica un personaggio preciso. Un'altra possibilità è che il poeta alluda ad Aristofane, poeta venerando, il maestro dell'*archaia*, modello cui Macone, secondo Dioscoride, sarebbe equiparabile per inventiva e vivacità linguistica.

**Κέκροπος πόλι:** simili perifrasi per indicare Atene sono comuni nel linguaggio celebrativo, per esempio Κεκροπία αἶα ο Κεκροπὶς / Κεκροπία πόλις (cfr. e.g. Peek *GVI*, 764, 5; 858, 4; 1007, 6; Antip. Sid. *AP* 7, 81 = *HE* 34, 5; Antip. Thess. *AP* 7, 169, 4; *AP* 7, 629, 4; Diod. *AP* 7, 370, 2; Theodor. *AP* 7, 722 = *HE* 11, 2; in Diod. *AP* 7, 370, 2, la terra si mostra orgogliosa di accogliere Menandro, cittadino

Κεκροπίδην; Simia, in *AP* 7, 21, 2 qualifica Sofocle come τὸν τραγικῆς Μούσης ἀστέρα Κεκρόπιον; il popolo ateniese viene designato come δῆμος Κέκροπος in *IG* II<sup>2</sup>, 3114 di epoca romana, cfr. *Hesperia* 7, 1938, 116-118; 12, 1943, 1). Per la stessa espressione di Dioscoride vd. *Ar. fr.* 112 K.-A. ὃ πόλι φίλη Κέκροπος, αὐτοφυὲς Ἀττική / χαῖρε λιπαρὸν δάπεδον, οὗθαυ ἀγαθῆς χθονός; vicino a Dioscoride è anche Diogene Laerzio, *AP* 7, 130, 3 εἴλετο γάρ σε φυγεῖν Κέκροπος πόλις.

ἔστιν ὅτ': cfr. *Hdt.* 2, 120 αὐτοῦ δὲ Πριάμου οὐκ ἔστι ὅτε οὐ δύο ἢ τρεῖς ἢ καὶ ἔτι πλείους τῶν παίδων μάχης γινομένης ἀπέθνησκον; *Pl. Phd.* 62 a; *S. Aj.* 56 ἀδόμενός μιν ἔσθ' ὅτε / διςσοὺς Ἀτρείδας αὐτόχειρ κτείνειν ἔχων (*LSJ* A. IV. 2). Nell'*Antologia*, cfr. *Strat. AP* 12, 16, 3-4 ἔστ' ὅτε καὶ σὺ / αἰτήσεις τοιάνδ' ἐξ -τέρων χάριςτα.

ἐν Μούσαις δριμύδ ... θύμον: estremamente efficace l'immagine finale proposta da Dioscoride per descrivere la vena pungente di Macone, che è del tutto equiparabile, a suo avviso, a quella dei poeti dell'ἀρχαία. Il timo, quando è usato metaforicamente per indicare lo stile, denota eleganza piuttosto che vena pungente, vd. *Quint.* 12, 10, 25, in cui si trova l'espressione *thymum redolere* a indicare lo stile attico, e *Luc. hist. conscr.* 15 ἕτερος δὲ Θουκυδίδου ζηλωτῆς ἄκρος, οἷος εἶ μάλα τῷ ἀρχετύπῳ εἰκασμένος, καὶ τὴν ἀρχὴν ὡς ἐκείνος σὺν τῷ ἑαυτοῦ ὀνόματι ἤρξατο, χαριεστάτην ἀρχῶν ἀπασῶν καὶ θύμου τοῦ Ἀττικοῦ ἀποπνέουσιν. Tuttavia, che questa pianta avesse un sapore amaro è affermato esplicitamente in *Arist. Pr.* 925 a 9 Διὰ τί ἐν τῇ Ἀττικῇ οἱ μὲν ἄλλοι καρποὶ γλυκύτατοι, τὸ δὲ θύμον δριμύτατον; αἰτίαι καὶ τοῦτο καρπός τις ἔστιν; vd. anche *Plu.* 2, 41 f 7 δριμύτατον θύμον. Tra l'altro, il timo è cibo delle api, animali dal pungiglione ben appuntito, vd. *Arist. HA* 626 b 20-21 νομῇ δὲ ταῖς μελίτταις τὸ θύμον. Cfr. *Verg. Ecl.* 5, 77 *dumque thymo pascentur apes*; *Geo.* 4, 169 *fervet opus, redolentque thymo fragrantia mella*. Taillardat 1965, 197, osserva che c'era un gioco di parole tra θυμός e θύμον, come si può evincere dall'espressione aristofanea di *V.* 1082 θυμὸν ὀξύνην πεπωκότες, detta a proposito delle vespe irritate; nonostante la differente quantità della vocale υ, infatti, il pubblico certamente poteva pensare al timo, il cibo preferito dalle api e dalle vespe; così Florent Chrestien (ad *V.* 1082): "sed profecto non dubito

quin respexerit ad gratum apibus pabulum, quae thymo libenter victitant, et ludit in voce θυμόν quae et iram et herbam illam significant”.

Dioscoride si serve qui di un’immagine realistica, sfruttandone però le potenzialità metaforiche: il timo poteva simboleggiare lo stile, in particolare lo stile attico, modello di eleganza e perfezione; il suo sapore amaro, inoltre, si prestava a esprimere l’asprezza dello stile satirico, con l’uso di un aggettivo come δριμύς che è fortemente caratterizzante nel senso dell’aggressività e della *verve* polemica e che è spesso usato per alludere alla *vis* pungente e aspra dei poeti giambici, come nella nota espressione di Callimaco relativa ad Archiloco, *fr.* 380 Pf. Possiamo pensare che anche Dioscoride, come Aristofane, volesse giocare sulla vicinanza di θυμός e θύμον per alludere, attraverso una metafora botanica dal consolidato significato stilistico, all’*animus* pungente del poeta Maccone.



Βάλλεθ' ὑπὲρ τύμβου ποτὶ κρῖνα, καὶ τὰ συνήθη  
τύμπαν' ἐπὶ στήλῃ ῥήσset' Ἀλεξιμένους  
καὶ περιδινέσασθε μακρῆς ἀνελίγματα χαίτης  
Στρυμονίην ἄφεται Θυιάδες ἀμφὶ πόλιν  
ἢ γλυκερὰ πνεύσαντος ἐφ' ὑμετέροισιν αὐταῖς  
πολλάκι πρὸς μαλακοὺς τοῦδ' ἐχόρευε νόμους.

“Gettate sopra la tomba bianchi gigli e i consueti  
tamburi percuotete presso la lapide di Alessimene  
e fate ruotare i riccioli della vostra folta chioma,  
Tiadi sfrenate, intorno alla città dello Strimone,  
che, mentre egli dolcemente suonava il flauto al suono delle vostre grida,

---

AP 7, 485 = HE 25 = 29 Galán Vioque

P p. 284. Plb 3.5.22 f. 92<sup>r</sup>. Q 99<sup>r</sup>

τοῦ αὐτοῦ [Διοσκορίδου] P : Διοσκορίδου Pl Q

εἰς Ἀλεξιμένην ὀργιοφάντην J

**1** βάλλεθ' C Pl Q Lascaris : βάλλεο P **2** ῥήσset' C Pl Q Lascaris : ῥήσset' P • Ἀλεξιμένους Salmasius :  
Ἀλεξιμένους (ex Ἀναξιμένους) Pl Q Brunck in adnot. Waltz : Ἀναξιμένους Q : Ἀλεξαμένους (ex  
Ἀλεξομένους) P Jacobs : Ἀναξιμένους Lascaris : Ἀλεξαμενοῦ Hecker **4** θυιάδες P : θυάδες Pl Q Lascaris  
• ἀμφὶ πόλιν P Pl Q Lascaris Jacobs in adnot. : Ἀμφίπολιν C Salmasius Brunck Jacobs **5** ἢ P Pl  
Lascaris : εἰ Scaliger • πνεύσαντος Lascaris Salmasius : πνεύσαντες P Pl Q : πνεύσαντας Orellus •  
ὑμετέροισιν Hecker : ἡμετέροισιν P Salmasius Dübner : ἡμετέροισι Pl Q : ὑμετέροισι Lobeck Meineke :  
ὑμετέροισιν Lascaris Brunck Orellus Jacobs Stadtmüller †ἡμετέροισιν† Gow Page • αὐταῖς Hecker :  
ἀδάπταις P Pl Q Lascaris Brunck Orellus Jacobs Dübner †ἀδάπταις† Gow Page : ἀήταις C in marg. :  
ἀδάπτοις Salmasius : δαίταις commendat Waltz in app. crit. [ὑμετέροισι ποτὲ δαίταις sive ἐν ὑμετέροισι  
ἀλαλαγμοῖς Jacobs in adnot.] : ἀλαλητοῖς Lobeck Meineke : ἀραγμοῖς Wyttenbach : κολάβοις Lumb :  
ἐπόπταις Orellus **6** τοῦδ' Lascaris : τοῦδ' P Pl Q • ἐχόρευε P Salmasius : ἐχόρευε Pl Q Lascaris  
Brunck : ἐχόρευε Scaliger

spesso danzava al ritmo delle sue dolci melodie”.

Un seguace di Dioniso chiede alle sue compagne di tributargli onori funebri, alcuni tradizionali, altri propri del suo culto. Secondo G. Patroni (*Note archeologico-letterarie. Un epigramma del poeta Dioscoride sulla tomba di un gran sacerdote di Bacco e i vasi italoti dionisiaci. Proposta di emendazione alla epigrafe latina metrica di Doxato, C.I.L. III, 686* (Bücheler, *Carm.epigraph.* n. 1233), “*Athenaeum*” 6, 1928, 18-31), questo epigramma riflette l’esistenza di celebrazioni orgiastiche bacchiche realizzate sopra la tomba dei morti al fine di stabilire una comunione mistica con i membri già defunti del tiaso dionisiaco, rituale sul quale cfr. *CIL* 3, 686, *CEL* 1233 Bücheler:

[tu placidus, dum nos cr]uciamur volnere victi  
et reparatus item vivis in Elusiis...  
Nunc seu te Bromio signatae mystides ad se  
florigero in prato congregant in satyrum,  
sive canistriferae poscunt sibi Naides aequum  
qui ducibus taedis agmina festa trahas...

P. Perdrizet (*Cultes et mythes du Pangée*, “*Annales de l’Est publiées par la Faculté des Lettres de l’Université de Nancy*” 24, 1910, pp. 83 e ss) e Patroni (*Note cit.*) individuano una precisa corrispondenza tra gli elementi cultuali qui elencati, come i gigli, i timpani, lo scuotimento delle chiome, e le celebrazioni orgiastiche documentate per l’area del Pangeo, a conferma della precisione antiquaria spesso esibita da Dioscoride.

A. Delatte (*La musique au tombeau dans l’antiquité*, “*Revue Archeologique*” 21, 1913, 318-332: 327-8, n. 2) mette in relazione questo epigramma, insieme a Leon. Tar. *AP* 7, 657 = *HE* 19, con le numerose *lekythoi* che contengono un’immagine del defunto o di una persona accanto a una stele funebre con uno strumento musicale e, come E. Pottier (*Étude sur les lécythes blancs attiques à représentations funéraires*, Paris 1883, 74), lo considera una testimonianza della pratica di tributare onori funebri con accompagnamento musicale. Cfr. su una seguace di Cibele Thyillus *AP* 7, 223 (Weisshäupl 1889, 80):

Ἡ κροτάλοις ὀρχεστροῖς Ἀρίστιον, ἥ περὶ πεύκαις  
καὶ Κυβέλη πλοκάμους ῥίψαι ἐπισταμένη,  
ἥ λωτῷ κερδέντι φορουμένη, ἥ τρὶς ἐφεξῆς  
εἶδυ' ἀκρόητου χειλοποτεῖν κύλικας,  
ἐνθάδ' ὑπὸ πτελέαις ἀναπαύεται, οὐκέτ' ἔρωτι,  
οὐκέτι παννυχίδων τερπομένη καμάτοις.  
κῶμοι καὶ μανίαι, μέγα χαίρετε· κεῖθ' ἴψμα μίτραις  
ἥ τὸ πρὶν στεφάνων ἄνθεσι κρυπτομένη.

### Commento

**Βάλλεθ' ... / ... ῥήσσετ' ... / ... περιδινήσασθε:** la successione incalzante degli imperativi sembra riprodurre la frenesia e l'entusiasmo caratteristici dei rituali dionisiaci.

**κρίνα:** l'uso di adornare la tomba con dei fiori è tradizionale; con κρίνα qui si indicano probabilmente i gigli, cfr. Nic. *fr.* 74, 70 λείρια τέ κτήλησιν ἐπιφθίνοντα καμώντων (secondo Nicandro *fr.* 70, 27 λείριον è un altro nome per κρίνον). Ugualmente in Leon. Tar. *AP* 7, 657 (= *HE* 19), 7-8 un defunto chiede dalla tomba εἶαρι δὲ πρῶτῳ λειμώνιον ἄνθος ἀμέρξας / χωρίτης στεφέτω τύμβον ἐμὸν στεφάνῳ. Cfr. anche S. *El.* 894-896 ὀρῶ κολώνης ἐξ ἄκρας νεορρότους / πηγὰς γάλακτος καὶ περιστεφῇ κύκλῳ / πάντων ὅς' ἐστὶν ἀνθέων θήκην πατρός; Posidipp. *HE* 16, 4 (*ap.* Ath. 10, 414<sup>d</sup>) ἀλλὰ σὺ τούτου / καὶ χρῆε κτήλην, Ἀττικέ, καὶ στεφάνον.

Πολιὰ κρίνα è una *iunctura* unica: il giglio, che simboleggia la morte, è tradizionalmente bianco, cfr., e.g., Theocr. 11, 56 κρίνα λευκά.

**τὰ συνήθη / τύμπαν':** *iunctura* unica. Il timpano è lo strumento musicale tipico dei riti in onore di Dioniso e Cibebe (cfr., e.g., Hdt. 4, 76; E. *HF* 892; *Cyc.* 65, 205; *Ba.* 59; [Simon.] *AP* 6, 217, 5) e di quelli dei Coribanti (Ar. V. 119), divinità associate alla Grande Madre.

Ἀλεξιμένους: nome proprio testimoniato solo qui. Ho accolto la correzione di Salmasius (come anche Brunck, Meineke, Gow e Page e Galán Vioque) che si basa sulla lezione di Pl (Ἀλεξιμένεος) e sulle parole del lemmatista (εἰς Ἀλεξιμένην ὀργιοφάντην). Il termine tardo ὀργιοφάντης significa “sacerdote che inizia ai misteri” in anon. *AP* 9, 688, 4, *Orph. H.* 6, 11 (e in *Orph. H.* 31, 5 sono definiti così i Cureti), ma non è giustificato dall’epigramma.

περιδινήσασθε μακρῆς ἀνελίγματα χαίτης: il gesto di agitare e scuotere i capelli era tipico tanto del compianto funebre quanto dei riti in onore di Dioniso, cfr. Theocr. 15, 134 λύσασθαι δὲ κόμαν; Alcaeus *AP* 7, 412 (= *HE* 14), 2 ἄπλεκτον χαίταν ἐν χροῖ κειραμένα. Per l’espressione ἀνελίγματα χαίτης vd. Philet. *AP* 6, 210 (= *HE* 1), 3, dove indica probabilmente dei riccioli artificiali offerti da una vecchia etera a Cipride (cfr. Gow, *HE*, II, 477).

Θυιάδες ἄφροτοι: anche se le Tiadi sono connesse specificamente con Delfi e Atene, il nome è comune in poesia per indicare le Baccanti. L’aggettivo probabilmente si riferisce al comportamento libero e sfrenato delle Menadi (cfr. Gow-Page 1965, II, 259: “perhaps *ranging widely about*, but there may also be the implication that they are released from their religious duties because the death of Aleximenes has dissolved the association”).

Στρυμονίην ἀμφὶ πόλιν: è probabile che l’aggettivo venga usato semplicemente per indicare una città macedone o del nord (cfr. Call. *Del.* 26 Στρυμονίου βορέας) piuttosto che una precisa città sullo Strimone (in questo caso le più ovvie sarebbero Anfipoli ed Eione). Jacobs, che accetta la lettura di C, è obbligato a staccare περί dal verbo δινέω al v. 3 per poter spiegare l’accusativo Ἀμφίπολιν, ma, come osserva Gow, la distanza tra le parole in questo modo è eccessiva. “No doubt many Macedonian towns had Dionisiac cults, and we need not guess which is here meant” (Gow-Page 1965, II, 259).

ἐφ’ ὁμετέραισιν αὐταῖς: congettura di Hecker (1843, 256). P, Pl e Q riportano ἡμετέροισιν ἀδάπταις: secondo Brunck (3, 118), questa espressione nasconderebbe un termine sconosciuto proprio della Tracia; sulla stessa linea Jacobs 1817, 345 *ad loc.*: “Fortasse tamen in ἀδάπταις peculiare festi, illis in regionibus celebrare soliti, nomen latet”.

## 26

Τῆς Σαμῖης τὸ μνημα Φιλαινίδος· ἀλλὰ προσειπεῖν

τληθί με, καὶ κτήλης πλησίον, ὦνεο, ἴθι.

οὐκ εἴμ’ ἢ τὰ γυναιξὶν ἀναγράφασα προσάντη

ἔργα καὶ Αἰσχύνην οὐ νομίσασα θεόν,

ἀλλὰ φιλαιδήμων, ναὶ ἐμὸν τάφον. εἰ δέ τις ἡμέας

αἰσχύνων λαμυρὴν ἔπλασεν ἱστορίην,

τοῦ μὲν ἀναπτύξαι χρόνος οὐνομα, τὰμὰ δὲ λυγρὴν

ὁστέα τερφθείη κληδόν’ ἀπωσαμένης.

---

AP 7, 450 = HE 26 = 26 Galán Vioque

P. p. 278, iterum iuxta 7. 345 a correctore (C<sup>2</sup> p. 256 [in margine inferiore])

Caret Pl

Διοσκορίδου C : εἰς Φιλαινίδα τὴν Σαμίαν οὐ τὴν ἀσελγῇ τὴν -ταίραν Ἑλεφαντίνης C : εἰς Φιλαινίδα Διοσκορίδου [C<sup>2</sup>]

**1** Σαμῖης P C<sup>2</sup> : Σαμίας Ap. B. Brunck • μνημα P : μνᾶμα C<sup>2</sup> **3** προσάντη C C<sup>2</sup> : πρὸς ἄντα P **6** λαμυρὴν C (supra lineam) C<sup>2</sup> : λαμυρὸν P Brunck Jacobs **7** τοῦ μὲν ἀναπτύξαι P C<sup>2</sup> Jacobs : τοῦ μὲν ἀναπτύξει Brunck : τοῦ μὸν ἀναψύξει Salmasius • λυγρὴν Meineke : λυγρὸν Reiske Brunck Jacobs : λυγρὰ P C<sup>2</sup> **8** κληδόν’ P C<sup>2</sup> : κληδόν’ Brunck Jacobs

“Questa è la tomba di Filenide di Samo; ma su, abbi il coraggio  
di rivolgermi la parola, uomo, e vieni vicino alla stele.

Non sono io quella che ha scritto le opere moleste per le donne  
e che non ha riconosciuto il Pudore come divinità,  
ma fui amante del pudore, sì, per la mia tomba! Se uno  
gettando disonore su di noi ha inventato una storia impudente,  
che il tempo sveli il nome di costui e le mie  
ossa si rallegrino di aver allontanato una reputazione funesta!”

Ancora un’apologia fittizia, questa volta di una scrittrice, concepita come un epigramma funerario. Come già in Diosc. *AP* 7, 351 = *HE* 17 = 17 Galán Vioque, il componimento appare ironico e finisce con l’accrescere i dubbi sull’effettiva sincerità di colei che si difende con tanta veemenza. Si tratta di Filenide, scrittrice del IV secolo a. C., cui gli antichi attribuivano un trattato *Περὶ ἀφροδισίων* di cui sono stati restituiti alcuni stralci da *P. Oxy.* 2891 pubblicato dal Lobel nel 1972: in questo carme la donna afferma che tale opera in realtà è stata scritta (e ascritta a lei) da un’altra persona.

L’epigramma dioscorideo sembra essere stato ispirato da un componimento in coliami di un certo Escrione (300 a.C.), *AP* 7, 345 = *HE* 1:

Ἐγὼ Φιλαινὶς ἢ πίβωτος ἀνθρώποις  
ἐνταῦθα γήρᾳ τῷ μακρῷ κεκοίμημαι.  
Μή μ’, ὦ μάταιε ναῦτα, τὴν ἄκρην κάμπτων,  
χλεύην τε ποιεῖ καὶ γέλωτα καὶ λάσθην.  
Οὐ γάρ, μὰ τὸν Ζῆν’, οὐ μὰ τοὺς κάτω κούρους,  
οὐκ ἦν ἐς ἄνδρας μάχλος οὐδὲ δημώδης·  
Πολυκράτης δὲ τὴν γονὴν Ἀθηναῖος,  
λόγων τι παιπάλημα καὶ κακὴ γλῶσσα,  
ἔγραψεν οἷ’ ἔγραψ’. ἐγὼ γὰρ οὐκ οἶδα.

Come mette bene in evidenza Bruss 2010, 130-131, l'intero carme contiene doppi sensi osceni che finiscono con il confermare la cattiva reputazione della donna. L'ironia di queste apologie sta proprio nel fatto che, ponendosi come iscrizioni poste sulla tomba delle donne che si difendono dalle accuse ricevute in vita, non fanno che ribadire e perpetuare il ricordo di quelle offese. Anche nel caso di Dioscoride, come vedremo, le affermazioni di Filenide sono ambigue e non convincono affatto.

### Commento

**vv. 1-2:** presentazione della defunta e appello al passante

Τῆς Σαμῆς τὸ μνήμα Φιλανίδος· ἀλλὰ προσειπεῖν / τλήθι με, καὶ εἰλήης πλησίον, ὦνεQ, ἦθι: questo *incipit* combina due diverse forme di presentazione tipiche dell'epigramma funerario greco, quella del monumento ("questa è la tomba di Filenide di Samo") e quella del morto ("parlami"). Un analogo passaggio dalla terza alla prima persona si trova in *CEG* 24, 1: εἴμα Φρασικλείας, κοῦρη κεκλήσομαι αἰεὶ, / ἀντὶ γάμου παρὰ θεῶν τοῦτο λαχοῦς ὄνομα. L'iscrizione si trova sulla Kore di Phrasikleia, una statua funeraria di una ragazza non sposata, che fa parte di un gruppo di monumenti funerari arcaici con epigrammi per donne, quasi tutti per fanciulle non sposate. Come osserva Bruss 2010, 120, "if the surviving evidence is in any way representative, this puts the epitaph of Philaenis, whose highest goal in life was certainly not marriage and who supposedly lived her life to the full, in an ironic light". Appare subito rilevante che Filenide, anziché apostrofare il passante con termini generici (ὁδότης, παροδότης ο ξείνος), lo chiami "uomo", dando l'impressione di adescarlo proprio come una prostituta; l'invocazione ὦνεQ ricorre in Aristofane quasi sempre in bocca a mogli che si rivolgono ai mariti, cfr. *Lys.* 518, *Thesm.* 484, 508, *Eccl.* 531, 542. Sulla patria di Filenide le fonti sono discordanti: a differenza di Dioscoride, infatti, Ateneo (5, 220f) dice che la scrittrice era di Leucade; si è supposto che Escrione, essendo di Samo, abbia scelto di difendere una sua concittadina e che Dioscoride abbia dedotto proprio dalla sua difesa il fatto che Filenide fosse samia; in ogni modo, grazie ai frammenti restituitici dal papiro, tale

informazione risulta confermata, vd. *P. Oxy.* 2891 I, col. I, 1-2: τάδε συνέγραψε Φιλαίνις ... Σαμία. La notizia della provenienza da Leucade potrebbe essere dovuta a un lungo soggiorno della scrittrice nell'isola (così Cataudella 1973, 256); per B. ten Brink, invece, alluderebbe al suicidio di Filenide dalla stessa rupe di Leucade, da cui secondo la leggenda si sarebbe gettata per prima Saffo (B. ten Brink, *De duobus in Philaenidem epigrammatis*, "Philologus" 6, 382-384).

Gli autori antichi ricordano spesso l'opera di Filenide: Timeo *FGrHist* 566 F 35, in Plb. 12, 13, 1; Clearco di Soli *fr.* 63, 1 Wehrli, in Ath. 10, 457e; Chrysipp. Stoic. *SVF* III, *fr.* 5, p. 199, in Ath. 8, 335b; Luc. *Am.* 28, *Pseudol.* 24; Clem. Al. *Protr.* 4, 61, 2; *Priapea* 63, 17. Su Filenide cfr. P. Maas, *RE s.v. Philainis* XIX (2), 2122; Gow-Page 1965, II, 4; per una discussione intorno alla sua opera e per un confronto tra i frammenti rimasti con alcuni stralci dell'*Ars amatoria* di Ovidio cfr. Q. Cataudella, *Recupero di un'antica scrittrice greca cit.*; Id., *Initiamenta Amoris*, "Latomus" 33, 1974, 847-857. Il trattato della scrittrice doveva essere strutturato in almeno tre sezioni, *Περὶ πειρασμῶν*, "Intorno agli approcci", *Περὶ φιλημάτων* (su questo vd. E. Degani, *Note di lettura*, "QUCC" 21, 1976, 139-144: 140) e *Περὶ σχημάτων*, titolo che la tradizione spesso assegnava all'intera opera. La fama negativa di Filenide fece sì che il suo nome fosse spesso usato per donne lascive o prostitute, come per esempio nell'*Asinaria* di Plauto; cfr. anche Asclep. o Posidipp. *AP* 5, 202, 5; Posidipp. *AP* 5, 186, 1 = *HE* 2, 1; Antip. Sid. *AP* 6, 206, 3 = *HE* 6, 3; Mart. 2, 33; 4, 65; 7, 67; 9, 29, 40 e 62; 12, 22 (sull'uso del nome *Philaenis* in Marziale cfr. E. Burzacchini, *Filenide in Marziale*, "Sileno" 3, 1977, 239-243); è frequente anche il diminutivo *Φιλαίνιον*, cfr. Asclep. *AP* 5, 162, 1 = *HE* 8 = 8 Sens; Phld. *AP* 5, 121, 1 e 5; anon. *AP* 6, 284, 1.

*προσειπεῖν* / *τλήθι με, καὶ κτήλης πλησίον, ὦνεο, ἦθι*: ὕστερον πρότερον. L'appello al passante è abituale nell'epigramma funerario greco, cfr. *CEG* 1, 28 = *GVI* 1225: ἄνθρωπε, ὃς στεῖχεις καθ' ὁδὸν φρατὴν ἄλλα μενοινῶν, / *τλήθι καὶ οἴκιτρον σῆμα Θράκωνος ἰδὼν*; 1314: *εἰ μὴ πύθοιο*; *CG* 427 = *GV* 1843: *εἰ μὴ φίλον παρὰ τύμβον, ὁδοιπόρε*. Negli epitafi fittizi tali appelli servono a creare l'illusione di una tomba reale. Dioscoride qui gioca con il rovesciamento ironico di tale convenzione, in base al quale, visto che la cattiva



fama di un uomo si estende anche alla sua tomba, nel caso di personaggi come il misantropo Timone o il giambografo Ipponatte, il viandante è invitato a tenersi alla larga dalla stele (cfr., per esempio, Leon. *AP* 7, 316 = *HE* 100, 1-2: τὴν ἐπ' ἐμεῦ στήλην παρὰ μείβεο, μήτε με χαίρειν / εἰπὼν μήθ' ὅστις, μὴ τίνος ἐξετάσας, e *AP* 7, 408 = *HE* 58, 1: Ἀτρέμα τὸν τύμβον παρὰ μείβετε μὴ τὸν ἐν ὕπνῳ / πικρὸν ἐγείρῃτε σφῆν' ἀναπαυόμενον): la funzione di ἀλλά, infatti, sembra essere proprio quella di vincere la resistenza ad avvicinarsi alla tomba di una donna dalla cattiva reputazione: “Nonostante questa sia la tomba di Filenide di Samo, passante, abbi il coraggio di avvicinarti e di parlarmi!” Sulle innovazioni apportate dai poeti ellenistici al motivo dell'appello al passante cfr. Tueller 2008, 65-75.

**vv. 3-4:** Filenide si difende dall'accusa di aver scritto un'opera lasciva

οὐκ εἴμ' ἢ τὰ γυναιξὶν ἀναγράφασα προσάντη / ἔργα καὶ Αἰσχύνῃ οὐ νομίσασα θεόν: per la personificazione di Αἰσχύνη cfr. A. *Th.* 409: μάλ' εὐγενῆ τε καὶ τὸν Αἰσχύνης θρόνον / τιμῶντα. Dioscoride gioca volutamente sull'ambiguità dell'espressione Αἰσχύνῃ οὐ νομίσασα θεόν, che può essere intesa sia come “(non sono quella che) non ha venerato Pudore come divinità”, ma anche come “(non sono quella che) non ha venerato Vergogna come divinità”. Il termine Αἰσχύνῃ, infatti, può avere un'accezione sia positiva che negativa e non è un caso che il poeta l'abbia preferito al più comune Αἰδώς (vd. Hes. *Op.* 200) per designare la personificazione della divinità; è significativo che al v. 6 ricorra la stessa radice del termine nel participio αἰσχύνων, con cui si fa riferimento al tentativo di Policrate (anche se non è esplicitamente menzionato, è probabile che il generico τις si riferisca proprio all'uomo citato nel componimento di Escrione) di gettare disonore su Filenide. Anche l'*hapax* φιλαιδήμων, che è stato coniato da Dioscoride giocando sull'assonanza con il nome della defunta, è ambiguo: Bruss osserva che φιλαιδήμων non è la forma più usuale per un aggettivo composto derivato da αἰδώς; ci si aspetterebbe infatti \*φιλαιδοῖος, ma, dal momento che τὰ αἰδοῖα è un comune eufemismo per designare le parti intime, la

parola \*φιλαιδόιος posta in bocca a Filenide sarebbe stata interpretata in modo osceno. Tuttavia, “the word which Philaenis forms to avoid saying *philaidoios*, *philaidemon*, itself introduces a verbal echo of the qualification *demodes*, “public”, i.e. “a prostitute”, in Dioscorides’ model, Aeschion 1, 6 GP” (Bruss 2010, 131). La Di Castri ritiene probabile che il poeta abbia coniato l’*hapax* “per rispecchiarvi il nome stesso Φιλαινίς, giacché –αίν- si collega ad αἶνος, “lode, approvazione”: e chi ama esser lodato – lo dice l’assonanza Φιλαινίς / φιλαιδήμων – porta sacro rispetto all’αἰδώς” (Di Castri 1995, 194). Per l’espressione Αἰσχύνην οὐ νομίσαα θεόν cfr. Pl. *Smp.* 202d: *οὐ ἔρωτα οὐ θεὸν νομίζεις*; X. *Smp.* 8, 35: *θεὸν γὰρ οὐ τὴν Ἀναίδειαν, ἀλλὰ τὴν Αἰδῶ νομίζουσι*.

**προσάντη / ἔργα:** come osserva Galán Vioque, il poeta gioca con l’anfibologia del termine ἔργον, che può riferirsi sia all’opera letteraria (un uso tardo, cfr. D.H. *Comp.* 25; Agath. *AP* 11, 354, 8), sia ad atti sessuali, i.e. ἔργα Ἀφροδίτης (cfr. *Il.* 5, 429: ἔργα γάμοιο; Sol. *fr.* 24, 1 G.-P.: ἔργα Κυπριγενοῦς, *h. Ven.* 1: Ἀφροδίτης, A. A. 1207, Luc. *DDeor.* 17, 1, Strat. *AP* 12, 209).

**ἀλλὰ φιλαιδήμων, ναὶ ἔμδν τάφον:** l’espressione appare sottilmente ironica, perché giurare sulla tomba di essere φιλαιδήμων, visto il possibile doppio valore del termine, può significare per la donna affidare all’eternità il giudizio negativo sulla sua condotta morale.

**vv. 5-6:** espressione del desiderio che il tempo riveli il nome di colui che ha infangato la reputazione di Filenide

*εἰ δέ τις ἡμέας / αἰσχύνων λαμυρὴν ἔπλασεν ἱστορίην:* è possibile che il pronome indefinito si riferisca a quel Policrate di Atene citato da Escrione, probabilmente il retore attico che visse a cavallo tra V e IV secolo a. C. e autore di un’*Accusa di Socrate*. Ἱστορίη è un termine prosaico che, a partire dal suo significato proprio di “investigazione” (Hdt. 2, 118, 119, Pl. *Phd.* 96a), si applica a qualsiasi tipo di conoscenza o informazione ottenuta attraverso una qualche investigazione (Hdt. 1

*praef.*; 2, 99) e al resoconto scritto di questi risultati, cioè alla sua narrazione o storia (Hdt. 7, 96; Arist. *Rh.* 1360a37, *Po.* 1451b3). Tsantsanoglou 1973, 186, scorge nell'espressione usata da Dioscoride in questi versi una conferma al supplemento μεθ' ἱ[στορί]ης da lui proposto al rigo 4 del fr. I di *P. Oxy.* 2891; il testo del proemio dell'opera di Filenide risulterebbe dunque questo (*P. Oxy.* 2891 I, 3-4): τοῖς βουλομένοις με- / θ' ἱ[στορί]ης τὸν βίον [δ]ιε- / ξά[γειν κ]αὶ μὴ παρέρ- / γω[ς]. Se tale supplemento è corretto, Filenide cominciava il suo trattato parodiando la prefazione di Erodoto e di altri autori di letteratura seria, proprio come Archestrato di Gela, la cui opera gastronomica iniziava con questo verso (*fr.* 1 Brandt = *SH* 1): Ἱστορίης ἐπίδειγμα ποιούμενος Ἑλλάδι πάσῃ. Ad Archestrato, oltre che ad altri scrittori erotico-pornografici come Elefantide e Botrys di Messina, Filenide è spesso associata (cfr. *Ath.* 8, 335b-e (che cita Crisippo): Χρύσιππον ... τὸν πολυθρύλητον ἐπὶ τῇ ὀψολογίᾳ Ἀρχέστρατον αἰεὶ ποτε μετὰ Φιλαινίδος κατατάττοντα, εἰς ἣν ἀναφέρεται τὸ περὶ ἀφροδισίων ἀκόλαστον σύγγραμμα, e *Ath.* 10, 457e (che cita Clearco): κομιδῇ γὰρ ἐστὶ ταῦτά γέ τινος, τοῖς Φιλαινίδος καὶ τοῖς Ἀρχεστράτου συγγράμμασιν ἐνφικηρότος) perché entrambi sono considerati cultori dei piaceri, rispettivamente del ventre e del sesso, ma forse anche perché “they had one more characteristic in common: under a pretence of seriousness they were witty and humorous” (Tsantsanoglou 1973, 186).

L'aggettivo λαμυρός, che è legato all'ambito gastronomico e significa “ghiottone”, “vorace”, appare diffuso in epoca ellenistica con il significato che ha anche qui di *impudens*, *procax*, cfr. *Cerc. fr.* 2, 9 Li. = 2, 9 Lom.: λαμυρὰς πόθων ἀέλλας; *Asclep. AP* 5, 162, 1: Ἡ λαμυρὴ μ' ἔτρωσε Φιλαινίον; anon. *AP* 7, 221, 4. Tsantsanoglou è convinto che Filenide non sia altro che uno pseudonimo scelto dall'autore di questa *Ars amandi* perché particolarmente appropriato all'argomento trattato (come si è visto, Filenide era un comune nome di prostitute, etere, ecc.; secondo lo studioso si tratterebbe di un diminutivo di φίλαινα, femminile di φίλος, attestato solo nel greco medioevale e interpretato da Du Cange s.v. φίλενα come ‘amasia, amica, -ταίρα, παλλακίς’) e che il carattere ironico che doveva caratterizzare quest'opera, desumibile già dai pochi frammenti rimasti, ben si adatti all'ipotesi che l'autore sia il retore Policrate, dal momento che sembra che egli ricorresse

frequentemente alla parodia, cfr. Dem. *Eloc.* 120: καίτοι τινές φασι δεῖν τὰ μικρὰ μεγάλως λέγειν καὶ σημεῖον ἡγοῦνται τοῦτο ὑπερβαλλούσης δυνάμεως· ἐγὼ δὲ Πολυκράτει τῷ ῥήτορι συγχωρῶ ἐγκωμιάζοντι ... ὥς Ἀγαμέμνονα ἐν ἀντιθέτοις καὶ μεταφοραῖς καὶ πᾶσι τοῖς ἐγκωμιαστικοῖς τόποις· ἔπαιζε γάρ, οὐκ ἐσπούδαζε, καὶ αὐτὸς τῆς γραφῆς ὁ ὄγκος παύγιόν ἐστιν. Anche secondo Galán Vioque 2001, 300, “la atribución a una mujer es una ficción, una mascara literaria”, mentre di diverso parere sono B. Baldwin, *Philaenis, the doyenne of ancient sexology*, “CL” 6, 1990, 1-7: 6 e J. E. G. Whitehorne, *Filthy Philaenis (P. Oxy. 39.2891): A Real Lady?*, “Pap. Flor.” 19, 1990, 529-42. Sulla questione cfr. anche D. W. T. Vessey, *Philaenis*, “RBPh” 54, 1976, 239-243 e H. N. Parker, *Love’s Body Anatomized: The Ancient Erotic Handbooks and the Rhetoric of Sexuality* in A. Richlin (ed.), *Pornography and Representation in Greece and Rome*, Oxford 1992, 90-111.

**ἀναπτύξαι:** cfr. S. *fr.* 301 R.: ὁ πάνθ’ ὄρων / καὶ πάντ’ ἀκούων πάντ’ ἀναπτύσσει χρόνος. Per il ruolo supervisore del tempo, che porta alla luce la verità, cfr. Pi. *O.* 10, 53-55: ὃ τ’ ἐξελέγχων μόνος / ἀλάθειαν ἐτήτυμον χρόνος; il motivo è ricorrente nei tragici, cfr. S. *OT* 1213: ἐφευρέε’ ἄκονθ’ ὁ πάνθ’ ὄρων χρόνος; *OC* 1453-4: ὄρε’ ὄρε’ πάντ’ ἄε / χρόνος; *fr.* 918 R.: πάντ’ ἐκκαλύπτων ὁ χρόνος εἰς -τὸ φῶς ἄγει; *fr. frag. adesp.* 510 R.: οὐκ ἔστι πράσσοντάς τι μοχθηρὸν λαθεῖν, / ὅξ’ ὅξ’ βλέπει γὰρ ὁ χρόνος, δις τὰ πάνθ’ ὄρε’; E. *fr.* 441 N<sup>2</sup>. Proprio del linguaggio tragico anche l’uso di ἀναπτύσσω, cfr. A. *Pers.* 254: Ὅμως δ’ ἀνάγκη πᾶν ἀναπτύξαι πάθος. Il verbo esprime propriamente l’azione di svolgere i rotoli per la lettura, cfr. Hdt. 1, 125: ἀναπτύξας τὸ βιβλίον.

**ἀπωσαμένης:** come osservano Gow-Page (*HE*, II, 260), il genitivo del participio concorda con un ἔμοῦ implicito in τὰμά, come, per esempio, in S. *OC* 344: τὰμά δυστήνου κακὰ.

Πέντε κόρας καὶ πέντε Βιὼ Διδύμωνι τειοῦσα

ἄρσενας οὐδὲ μιᾶς οὐθ' -νὸς ὠνάσατο,

ἢ τμὲν ἀρίστη οὖσα† καὶ εὐτεκνος οὐχ ὑπὸ παίδων

ὀθνεῖαις δ' ἐτάφη χερσὶ θανοῦσα Βιὼ.

“Biò, avendo generato a Didimone cinque femmine

e cinque maschi, da nessuno di loro ebbe beneficio,

ma, pur essendo donna ottima e feconda, non dai figli,

ma da mani straniera fu sepolta, una volta morta, Biò”.

Il motivo della madre che, pur avendo partorito molti figli, non viene sepolta da nessuno di essi (verosimilmente perché sono tutti morti prima di lei) ricorre anche

---

AP 7, 484 = HE 27 = 32 Galán Vioque

P p. 284. Caret Pl

Διοσκορίδου εἰς Διδυμωνίδα δέκα τέκνων μητέρα ὑπ' οὐδενὸς δὲ τούτων τῷ τάφῳ δοθεῖσαν J

**1** Βιὼ Heringa : Βίω P : Βιτώ Reiske **2** οὐθ' Gow in adnot. : οὐδ' P edd. • ὠνάσατο Salmasius : ὠνόσατο P : ὠνόσαο Ap.G Ap. R **3** ἢ P : ἥ Meineke : ἥ commendat Waltz in app. crit. (contra Gow in adnot.) • μὲν ἀρίστη οὖσα P : τμὲν ἀρίστη οὖσα† Gow Page : γὰρ ἀρίστη οὖσα Galán Vioque : μὲν ἀριστεύουσα Salmasius Brunck : μὲν ἀρίστη ἐοῦσα Jacobs Boissonade Dübner : μέγ' ἀρίστη οὖσα Reiske : ἢ μέγ' ἀριστεύουσα vel μέγ' ἀρίστη τ'οῦσα Meineke : μέγ' ἐραστή ἐοῦσα Hecker : ἡμὲν ἄρ' ἀστή ἐοῦσα Lumb : μακαρίστη ἐοῦσα Stadtmüller Waltz Beckby : μὲν ἀριστοτόκεια di Castri • εὐτεκνος C (v supra lineam) : Ap.G in marg. : εὐτεκος P : εὐτοκος Reiske Brunck **4** ἐτάφη P : ἐτάφης Salmasius • Βιὼ Heringa : Βίω P : Βιτώ Reiske

in *AP* 7, 224, che mostra evidenti parallelismi con il carme dioscorideo: Εἵκοσι Καλλιχροῖα καὶ ἑννέα τέκνα τεκοῦσα / οὐδ' -νὸς οὐδὲ μιῆς ἐδρακόμην θάνατον· / ἀλλ' ἑκατὸν καὶ πέντε διηγυκάμην ἑνιαυτοῦς / κίπωνι τρομερὰν οὐκ ἐπιθεῖσα χέρα. Probabilmente ispirato a questo è Antip. Sid. *AP* 7, 743, specialmente i vv. 1-2 Εἵκοσιν Ἑρμοκροῖα καὶ ἑννέα τέκνα τεκοῦσα / οὐθ' -νὸς οὐδὲ μιῆς ἀγασκάμην θάνατον.

### Commento

**Πέντε κόρας καὶ πέντε Βιὼ Διδύμωνι τεκοῦσα:** per la costruzione τίπτειν τινά τινι cfr., e.g., *Il.* 2, 658; 6, 22. Διδύμων è *hapax*. Βιὼ è un nome di donna testimoniato solo in questo epigramma: è possibile che si tratti di un nome fittizio che, per la sua connessione con βίω e βίος, appare particolarmente appropriato per una donna che ha dato prova di grande fertilità, generando dieci figli, e, allo stesso tempo, crea un contrasto con la tematica funebre del componimento. Si noti la composizione ad anello, con il nome che apre e chiude l'epigramma.

**οὐδὲ μιᾶς οὐθ' ἑνὸς ὠνάσκατο:** per οὐθ' invece della lezione di P οὐδ' cfr. K. B. G. 2, 2, 294; J. D. Denniston, *Greek Particles*, 193; Gow *ad loc.*

**ἡ τὴ μὲν ἀρίστη οὐσα†:** ἀρίστος ha un forte valore encomiastico: è uno degli epiteti che Euripide riserva ad Alceste (*Alc.* 84-84; 151-2; 235; 241-2; 742; 898-9) e che ricorre abbastanza spesso negli epigrammi funerari, come elogio per il defunto (*AP* 7, 157, 3; 143, 1; 437, 1; 552, 3; 629, 3; 689, 1). La Di Castri suggerisce la possibilità di leggere nel verso ἀριστοτόκεια, che è usato da Teocrito in *Id.* 24, 73 nella stessa sede.

**εὐτεκνος:** è un termine ricorrente nella tragedia, cfr. A. *Suppl.* 275; E. *HF* 1405; *Io.* 423; *Ph.* 1061 e 1618; in *Hec.* 581 e 620 il superlativo εὐτεκνώτατος / η̑ è detto di Ecuba (che, insieme a Niobe, è un esempio di madre sventurata, come la Biò di Dioscoride) e di Priamo; il termine è ripreso da Callimaco, *fr.* 326 Pf. = 78 Hollis in riferimento ad Ἀῖθρα, da Pancrate in *AP* 6, 356 (= *HE* 2), 4, da Filone Giudeo, *SH*

686, 2-3 ἀπ' Ἀβραάμοιο καὶ Ἰσάκ / Ἰακώβ «τ'» εὐτέκνοιο); lo stesso Callimaco lo utilizza nell'epigramma 20 Pf. coordinato in enallage con δόμον.

ὀθνεΐαις δ' ἐτάφη χερσὶ θανοῦσα Βιώ: l'epigramma presenta una struttura molto rigorosa, volta a ottenere una perfetta simmetria: all'espressione del primo verso Βιώ ...τεκοῦσα si ricollega circolarmente quella del v. 4 θανοῦσα Βιώ, con la quale forma un chiasmo. In θανοῦσα Βιώ è presente un'antitesi che la di Castri rende bene traducendo “una volta morta, lei, Biò datrice di vita”.

## 28

Εὐφράτην μὴ καΐε, Φιλώνυμε, μηδὲ μίγηης

πῦρ ἐπ' ἐμοί. Πέρσης εἰμὶ καὶ ἐκ πατέρων,

Πέρσης αὐθιγενής, ναὶ δέσποτα, πῦρ δὲ μῆναι

ἡμῖν τοῦ χαλεποῦ πικρότερον θανάτου,

ἀλλὰ περιτείλας με δίδου χθονί, μηδ' ἐπὶ νεκρῷ

λουτρὰ χέης· céβομαι, δέσποτα, καὶ ποταμούς.

---

AP 7, 162 = HE 28 = 36 Galán Vioque

P p. 230. Pla 3.12.4 f. 35<sup>r</sup>. Q 35<sup>v</sup>

2-4 habet *Suda* s.v. αὐθιγενής

Διοσκορίδου C PI Q

εἰς Εὐφράτην Πέρσην J δοῦλον add. C

**1** μίγηης C Lascaris : μίγηης PI Q : μίγηης Ald.<sup>1</sup> Ald.<sup>2</sup> Iuntin. Ascens. Brunck de Bosch **2** καὶ C supra lineam PI Q *Suda* Lascaris : omittit P : γὰρ Salmasius Brunck Jacobs in adnot. (sive εἰμ'] ἐγώ) **3** μῆναι P Lascaris : μῆναι Ald.<sup>1</sup> Ald.<sup>2</sup> Iuntin. Ascens. Brunck de Bosch **5** μηδ' ἐπὶ P PI Q Ald.<sup>1</sup> Iuntin. Ald.<sup>2</sup> de Bosch : μὴ δ' ἐπὶ Lascaris Ascens.

“Non bruciare Eufrate, o Filonimo, e non contaminare  
il fuoco in mio onore. Io sono persiano dagli antenati,  
persiano indigeno, sì, padrone, contaminare il fuoco  
per noi è cosa più amara della crudele morte,  
ma, seppellendomi, consegnami alla terra,  
e sul mio cadavere non offrire libagioni: venero, padrone, anche i fiumi”.

### Commento

Uno schiavo persiano chiede al padrone di non bruciare il suo cadavere e di non offrire libagioni con acqua, ma di seppellirlo secondo le usanze della sua terra d'origine. Per il tema del componimento, non abituale negli epitafi, cfr. Hor. C. 1, 28, 23-25 *at tu, nauta, vagae ne parce malignus harenae / ossibus et capiti inhumato particulam dare: sic ...*

Ancora una volta Dioscoride dimostra di possedere una grande curiosità per i riti e le usanze più diverse: secondo C. Clemen (*Religiongeschichte Versuche und Vorarbeiten* 17. 1, *Die griechischen und lateinischen Nachrichten über die Persische Religion*, 1920, 202), il poeta non conosceva i costumi rituali della religione persiana, ma si basava su testimonianze letterarie.

Il componimento presenta una struttura molto curata: comincia con il nome dello schiavo, che coincide con quello del fiume persiano per antonomasia, l'Eufrate, e termina proprio con la parola ποταμός.

Εὐφράτην: si tratta di un nome documentato, ma non per degli schiavi. È abituale che gli schiavi adottino come nome proprio l'etnico del luogo d'origine (cfr. Headlam su



Herod. 1, 1), ma Πέρσης non è attestato con quest'uso ed Eufrate serve probabilmente come sostituto: il fiume è chiamato Περσιός da Nonno (*D.* 23, 82; 43, 409) ed è forse il *Medum flumen* di Hor. *C.* 2, 9, 21.

μὴ καῖε: per i Persiani la cremazione era una sorta di sacrilegio, cfr. Hdt. 3, 16 ἐπεῖτε δὲ καὶ ταῦτα ἔκαμον ποιεῦντες (ὁ γὰρ δὴ νεκρὸς ἅτε τεταριχευμένος ἀντιῆχε τε καὶ οὐδὲν διεχέετο), ἐκέλευσέ μιν ὁ Καμβύσης κατακαῦσαι, ἐντελλόμενος οὐκ ὅσια Πέρσαι γὰρ θεὸν νομίζουσι εἶναι τὸ πῦρ. τὸ ὦν κατακαίειν τοὺς νεκροὺς οὐδαμῶς ἐν νόμῳ οὐδετέρου ἐστι, Πέρσῃσι μὲν δι' ὃ περ εἴρηται, θεῶ οὐ δίκαιον εἶναι λέγοντες νέμειν νεκρὸν ἀνθρώπου; *X.* *C.* 8, 7, 25; Str. 15, 733.

Φιλώνυμε: per il nome vd. *IG*<sup>2</sup> 2. 1028. 2. 138.

μῆνης: con significato rituale in contesti funerari; cfr. *IG* 12 (5). 593. 25, *PMich.* V 244.17 (I d.C.). Ai vv. 1-2 e 3-4 le espressioni μηδὲ μῆνης / πῦρ ἐπ' ἐμοί e πῦρ δὲ μιῆναι / ἡμῖν, collocate nella stessa sede metrica, costituiscono un volontario chiasmo.

ἐπ' ἐμοί: “probably in my honour or for my sake” (Gow-Page 1965, II, 260), cfr., e.g., *Bio.* 1, 81 κειράμενοι χάιτας ἐπ' Ἀδώνιδι.

Πέρσης εἰμὶ καὶ ἐκ πατέρων / Πέρσης αὐθιγενής: lo schiavo sottolinea con insistenza la sua origine persiana, anche con il ricorso all'anafora Πέρσης ... Πέρσης, per far capire che non è uno di quei servi nati nella casa dei loro padroni. Αὐθιγενής significa “nativo”, “indigeno”: la *Suda* glossa il termine con αὐτόχθων; come osserva Galán Vioque 2001, 363, il poeta qui gioca con il significato del nome proprio dello schiavo, poiché questo aggettivo si usa soprattutto per indicare il luogo da dove nascono i fiumi e le correnti d'acqua, cfr. Hdt. 4, 48; 2, 149.

περιτείλας με δίδου χθονί: il verbo può esprimere l'idea di preparare un corpo per la sepoltura (cfr. *Od.* 24, 292-293; Hdt. 2, 90; 6, 30; *S. Ant.* 903; *E. Or.* 1066) o, semplicemente, quella di “seppellire” (cfr. Pl. *Hp.Ma.* 291<sup>e</sup>; Diog. *Episc. AP* 7, 613). Cfr. Hdt. 1, 140 τάδε μέντοι ὥς κρυπτόμενα λέγεται καὶ οὐ καφηνέως περὶ τοῦ

ἀποθανόντος, ὥς οὐ πρότερον θάπτεται ἀνδρὸς Πέρσεω ὁ νέκυς πρὶν ἢν ὑπ' ὄρνιθος ἢ κυνὸς ἐλκυεθῇ. Μάγους μὲν γὰρ ἀτρεκέως οἶδα ταῦτα ποιεῦντας· ἐμφανέως γὰρ δὴ ποιεῦσι. κατακηρώσαντες δὲ ὦν τὸν νέκυν Πέρσαι γῇ κρύπτουσι; secondo Veniero 1905, 123, “che Dioscoride avesse usato περιτείλας nel senso di κατακηρώσας è assai difficile, ma d’altro canto è strano come in questo particolare soltanto egli si sia allontanato”.

**λουτρά:** lavare i cadaveri per purificarli era un’usanza greca dai tempi di Omero in poi, ma forse mal si conciliava con il rispetto che i Persiani nutrivano per l’acqua. In ogni caso, come osserva Gow, non ci si aspetterebbe il verbo χέης, e in S. *El.* 84 πατρὸς χέοντες λουτρά il termine significa “libagioni” e così anche in Hsch. s.v. χθόνια λουτρά· τὰ τοῖς νεκροῖς ἐπιφερόμενα. ἐκρίμιζον γὰρ ἐπὶ τοὺς τάφους λουτρά. È probabile che si possa intendere l’espressione proprio in questo senso, come fa Galán Vioque.

**κέβομαι, δέσποτα, καὶ ποταμούς:** cfr. Hdt. 1, 131 θύουσι [sc.οἱ Πέρσαι] δὲ ἡλίῳ τε καὶ σελήνῃ καὶ γῇ καὶ πυρὶ καὶ ὕδατι καὶ ἀνέμοισι e 138 κέβονται [sc.οἱ Πέρσαι] ποταμοὺς μάλιτα; Strab. 15, 733.

Τὴν τίτθην Ἰέρων Σειληνίδα, τὴν ὅτε πίνουι  
 ζωρὸν ὅπ' οὐδεμιῆς θλιβομένην κύλικος,  
 ἀγρῶν ἐντὸς ἔθηκεν ἔν' ἡ φιλάκρητος ἐκείνη  
 καὶ φθιμένη ληνῶν γείτονα τύμβον ἔχοι.

“La nutrice Silenide, per la quale, quando beveva  
 vino puro, nessuna coppa era mai di peso,  
 Ierone la seppellì nei campi affinché lei, amante del buon vino,  
 anche da morta avesse la tomba accanto alle cantine”.

L'epigramma si inserisce in una serie di epitafi dedicati a ubriaconi, *AP* 7, 454-458.  
 Le vecchie donne avvinazzate sono un soggetto tipico della commedia (cfr., *e.g.*, *Ar.*  
*V.* 1402; *Lys.* 195, 395, 465-466; *Th.* 393, 630; *Ec.* 14-15, 43-44, 132-133; *Pl.* 644-

---

*AP* 7, 456 = *HE* 29 = 35 Galán Vioque

P p. 279 Pla 3.17.6 f. 36r Q 36v

Διοσκορίδου C Pl Q

εἰς Σειληνίδα τροφὸν Ἰέρωνος, τὴν μέθυσον J

**1** Σειληνίδα : C (ε *supra*, inter c e ι) Pl Q Lascaris : Σιληνίδα P Brunck Page **2** οὐδεμιῆς P Pl Q Lascaris  
 edd. : οὐδὲ μιῆς Giangrande (cfr. “Simpotic Literature” 154) Galán Vioque **3** ἀγρῶν ἐντὸς P Pl Q  
 Lascaris : ἀρδμῶν ἐγγύς Stadtmüller (cfr. *JbCP* [1889] 761) **4** φθιμένη C Lascaris : φθιμένην P (dubia  
 lectio) Pl Q • ληνῶν Pl Q Lascaris Salmasius : ληνὸν P : ληνοῦ Brunck • ἔχοι Pl Q : ἔχει P : ἔχη Lascaris  
 Brunck

645, 972), comprese le nutrici (*Men. fr.* 521); come osserva Giangrande 1968, 153, a contribuire all'emergere di questo tema nell'epigramma fu, tra le altre cose, anche la nuova posizione sociale raggiunta dalle donne in età ellenistica, sempre più vicina a quella degli uomini. Per altri epigrammi funerari che affrontano questo tema cfr. Leon. *AP* 7, 455 (= *HE* 68):

Μαρωνὶς ἡ φίλοινος, ἡ πίθων σποδός,  
 ἔνταῦθα κεῖται γρηῤύς, ἥς ὑπὲρ τάφου  
 γνωστὸν πρόκειται πᾶσιν Ἀττικὴ κύλιξ.  
 Στένει δὲ καὶ γᾶς νέρθεν οὐχ ὑπὲρ τέκνων  
 οὐκ ἀνδρὸς οὐδ' ἔλειπεν ἐνδεεῖς βίου  
 ἐν δ' ἅντ' ἅπαντων οὐνεχ' ἡ κύλιξ κενή.

e Aristo *AP* 7, 457 (*HE* 2):

Ἀμπελὶς ἡ φιλάκρητος ἐπὶ σκίπωνος ὁδηγοῦ  
 ἤδη τὸ σφαλερὸν γῆρας ἐρειδομένη,  
 λαθριδίῃ Βάκχοιο νεοθλιβὲς ἤκ' ἀπὸ ληνοῦ  
 πῶμα Κυκλωπεΐην πληρομένη κύλικα·  
 πρὶν δ' ἄρυσαι μογερὰν ἔκαμεν χέρα· γράς δὲ παλαιή  
 νηῤύς ὑποβρύχιος ζωρὸν ἔδω πέλαγος.  
 Εὐτέρπη δ' ἐπὶ τύμβον ἀποφθιμένης θέτο σῆμα  
 λάινον οἴνηρῶν γείτονα θειλοπέδων.

Il personaggio di Silenide richiama anche quello della nutrice Ascra di Call. *AP* 7, 458 = *HE* 49, un componimento con cui quello di Dioscoride mostra somiglianze strutturali (cfr. Di Castri 1996, 49-50):

Τὴν Φρυγίην Αἴσχροην, ἀγαθὸν γάλα, πᾶσιν ἐν ἐσθλοῖς

Μίκκος καὶ ζῶγῃν οὔσαν ἐγηροκόμει

καὶ φθιμένην ἀνέθηκεν, ἐπεσσομένοιαι δόξασθαι

ἢ γρηῦς μαστῶν ὥς ἀπέχει χάριτας.

Τὴν τίτθην ... Σειληνίδα: lo stesso nome per un'altra ubriacona si incontra in Getulico *AP* 11, 409, che probabilmente lo riprende proprio da Dioscoride; l'ovvia allusione in esso presente alla figura di Sileno è il motivo per cui, secondo Gow, bisognerebbe correggerlo, con Brunck, in Σιληνίδα, dal momento che Σιληνός è la forma più comune di questo nome.

πίνοι / ζῶρον: bere il vino senza mescolarlo con acqua era un costume proprio dei barbari e veniva considerato poco raffinato. Le due parole sono collocate in posizione enfatica e l'*enjambement* concorre a sottolineare l'attaccamento al vino della vecchia donna, che era solita bere senza sosta.

ὅπ' οὐδεμιῆς θλιβομένην κύνικος: Giangrande 1968, 154, propose la separazione di οὐδὲ μιῆς (accolta nel testo da Galán Vioque), citando come paralleli Diosc. *AP* 7, 484, 2 (οὐδὲ μιᾶς) e Asclep. *AP* 5, 167, 4 (οὐδὲ ... πρὸς μίαν), con il significato di "not even one out of many". Θλίβω è un verbo di carattere popolare assente dai generi elevati. Giangrande osserva che il suo uso qui è un'esagerazione parodica; cfr. anon. *AP* 9, 130: Παλλάδος εἰμὶ φυτὸν Βρομίου τί με θλίβετε κλῶνες; / ἄρατε τοὺς βότρυας παρθένος οὐ μεθύω.θ "The negative *litotes* has a humorous effect: drinking

ζωρόν was not the done thing ([...]ζωροπόται was a “Schimpfwort”), but the lady evidently was not troubled even one bit by social scruples” (Giangrande 1968, 155).

ἡ φιλάκρητος ἐκείνη: ζωροποτεῖν era un’attività tipicamente maschile e l’attributo viene generalmente riferito a uomini (ad Anacreonte in [Simon.] *AP* 7, 24, 5; a Dioniso in anon. *AP* 6, 169 e, in senso figurato, in Mel. *AP* 4, 1, 53-54 τάν τε φιλάκρητον Θεοδωρίδew νεοθαλῇ / ἔρπυλλον e nell’epitafio di Anacreonte di Antipatro di Sidone (*AP* 7, 26, 6): ὡς ὁ φιλακρήτου σύντροφος ἄρμονίης). Cfr. anche Aristo *AP* 7, 457 (*HE* 2) Ἀμπελὶς ἡ φιλάκρητος. Dioscoride lo usa proprio per evidenziare che la capacità di bere di Silenide non era affatto inferiore a quella degli uomini: cfr. Hedyll. *apud* Ath. 11, 486<sup>a</sup> (*HE* 3), 1 Ἡ διαπινομένη Καλλίστιον ἀνδράσι.

ληνῶν γείτονα: ληνός è propriamente il recipiente in cui si pigia l’uva (cfr. *IG* 1<sup>3</sup>.422.189; 425.34; 426.148; Theoc. 7, 25; 14, 16) e, per estensione, anche il luogo in cui si conservava il vino, cfr. Gow *ad* [Theoc.] 25, 28 e G. Giangrande, *Théocrite, Simichidas et les “Thalysies”*, “AC” 37, 1968, 506-507, n. 37.

Τὰν Πιτάναν Θρασύβουλος ἐπ' ἀσπίδος ἤλυθεν ἄπνους  
 -πτὰ πρὸς Ἀργείων τραύματα δεξάμενος,  
 δεικνὺς πρόσθια πάντα· τὸν αἵματόεντα δ'ὁ πρέσβυς  
 παῖδ' ἐπὶ πυρκαϊῆς Τύννιχος εἶπε τιθείς,  
 “δειλοὶ κλαιέσθωσαν, ἐγὼ δὲ σέ, τέκνον, ἄδακρυς  
 θάψω, τὸν καὶ ἐμὸν καὶ Λακεδαιμόνιον”.

“A Pitana Trasibulo arrivò senza vita sopra il suo scudo,  
 dopo aver ricevuto sette ferite da parte degli Argivi,  
 mostrandole tutte davanti; l'anziano Tinnico,  
 ponendo sulla pira il figlio insanguinato, disse:  
 “Piangano pure i codardi, ma io te, figlio, senza pianto  
 ti seppellirò: infatti sei sia mio sia lacedemone”.

---

AP 7, 229 = HE 30 = 26 Galán Vioque

P p. 241, iterum post 7.721 (P<sup>2</sup> p. 321) Pla 3.5.10 f. 31r Q 31r Plu. 2.234f

Διοσκορίδου C C<sup>2</sup> Pl Q : sine auctoris nota Plu.

Τύννιχος, Θρασυβούλου τοῦ παιδὸς ἀποθανόντος, εὐρῶς τως ἤνεγκε· καὶ ἐπίγραμμα εἰς τοῦτον ἐγένετο Plu. 2.234f

εἰς Θρασύβουλον τὸν Λακεδαιμόνιον, -πτὰ πληγὰς ἐπὶ τοῦ στήθους δεξάμενον J : εἰς Θρασύβουλον υἱὸν Τυννίχου τὸν Λακεδαιμόνιον J<sup>2</sup>

**1** τὰν Πιτάναν Plu. Brunck Gow in adnot. Galán Vioque : τῶ Πιτάνῃ P Pl Q Lascaris Jacobs edd. fere omnes : οὐκ ἐπὶ τάνας P<sup>2</sup> : οὐκ ἐπὶ τήνας C<sup>2</sup> (η supra lineam) **3** πρόσθια πάντα P Pl Q Lascaris : ἀντὶ ἄπαντα P<sup>2</sup> : ἀντὶά πάντα C<sup>2</sup> Plu. Brunck Jacobs **4** παῖδ' P P<sup>2</sup> Pl Q Lascaris : θεὶς Plu. Brunck • πυρκαϊῆς Pl Q Lascaris Brunck de Bosch : πυρκαϊῆν P<sup>2</sup> Jacobs Beckby Gow Page: πυρκαϊῆν P : πυρκαϊᾶν commendat Page in app. crit. • Τύννιχος P P<sup>2</sup> Lascaris : Τύνιχος Pl Q • τιθείς P Pl Q : τιθεὶς Lascaris : τάδε Plu. Brunck : φέρων P<sup>2</sup> **5** δὲ σέ Jacobs Stadtmüller : δέ σε P P<sup>2</sup> Pl Lascaris Brunck : δε σέ Q : δὲ σὲ Waltz **6** καὶ P P<sup>2</sup> Q Plu. Lascaris : om. Pl (add. man. rec.)

Questo è il primo degli epigrammi in cui Dioscoride celebra l'eroismo degli spartani, una tematica ricorrente anche nei componimenti di altri epigrammisti a lui contemporanei e che riflettono il clima dell'alleanza antimacedone tra Egitto e Sparta all'epoca di Cleomene III (225-224 a. C.). È possibile che questi epigrammi siano stati composti dopo la battaglia di Sellasia (222 a. C.), quando Cleomene vincitore fu ricevuto con grande onore in Egitto. Secondo R. Reitzenstein questo componimento, insieme ad *AP* 7, 430 e *AP* 7, 434, faceva parte di una collana di poesie in lode del valore spartano, in parte perdute (Reitzenstein 1893, 167). L'epigramma è stato tradotto in latino da Ausonio, *epigr.* 24 Green (= 43 Peiper):

*Excipis adverso quod pectore vulnera septem,  
arma super veheris quod, Thrasybule, tua,  
non dolor hic patris, Pitanae sed gloria maior;  
rarum tam pulchro funere posse frui.  
quem postquam maesto socii posuere feretro,  
talìa magnanimus reddidit orsa pater:  
“flete alios: natus lacrimis non indiget ullis,  
et meus et talis et Lacedemonius”.*

### Commento

Τὸν Πιτάναν Θρασύβουλος ἐπ' ἀσπίδος ἦλυθεν ἄπνους: per l'immagine del soldato che torna morto sopra il suo scudo cfr. Verg. *Aen.* 10, 841 *at Lausum socii exanimen super arma ferebant*. Cfr. anche Auson. *epigr.* 25 Green (= 44 Peip.) *Mater Lacaena clipeo obarmans filium* / “*cum hoc*”, inquit, “*aut in hoc redi*”.

Τὸν Πιτάναν: come osserva Gow, l'accusativo è preferibile poiché è presente un verbo di movimento (Gow-Page 1965, II, 261). Si tratta di un dorismo. Pitana era un villaggio di Sparta situato a ovest della città (δῆμος in Hdt. 3, 55); sembra che fosse



un quartiere aristocratico (vd. *RE* 20.1840), cfr. *Plu.* 2, 601<sup>e</sup> τὸ δὲ σε μὴ κατοικεῖν Σάρδεις οὐδέ ἐστιν ... οὐδὲ Κορίνθιοι Κράνειον οὐδὲ Πιτάνην Λάκωνες.

ἐπὶ τὰ ... τραύματα δεξάμενος: τραύματα δέχομαι è una *iunctura* unica. Più frequenti sono le combinazioni con λαμβάνειν (*A. fr.* 362), ἔχειν (*X. HG* 4, 3, 20) o φέρειν (*E. Or.* 1487).

πρὸς Ἀργείων: forse qui Dioscoride sta pensando alla battaglia di Tirea, alla quale dedica l'epigramma *AP* 7, 430, benché sia probabile che si tratti di un epigramma fittizio, con due nemici tradizionali e nomi tipici, specialmente nel caso di Trasibulo, nome spartano ampiamente documentato (cfr. Gow-Page 1965, II, 262).

δεικνὺς πρόρθια πάντα: ricevere le ferite davanti per un soldato significava aver combattuto con coraggio, a testa alta.

ἐπὶ πυρκαϊῆς: per questa *iunctura* cfr. Anacr. *AP* 7, 226, 2 ed Hegesipp. *AP* 7, 545 = *HE* 5, 1 (ἀπὸ πυρκαϊῆς). Seguo qui Galán Vioque, che accoglie la lezione di Pl con il termine al genitivo per via dei parallelismi citati.

τὸν αἵματόεντα δ'ὁ πρόςβυς / παῖδ' ... Τύννιχος: la disposizione dei termini a incastro e in *enjambement* e la contrapposizione tra πρόςβυς e παῖς contribuiscono a mettere in risalto il dramma della *mors immatura* del figlio prima del padre. Il nome Τύννιχος, che ricorre altrove (*Pl. Ion.* 534 D, *AP* 9, 94, 1 *al.*), è il corrispettivo dorico di nomi come Μικύλος, Μικίων (Gow-Page 1965, II, 262).

κλαίεσθωσαν: -εσθωσαν è una desinenza dorica. È testimoniata in iscrizioni ed è frequente in Archimede, cfr. *K.B.G.* 1, 2, 62; 211.

ἄδακρυς / θάψω: non piangere il defunto è una prova di eroismo dovuto al rispetto per valori considerati superiori all'affetto familiare, come ad esempio la venerazione della patria.

τὸν ... ἐμόν: cfr. Plu. *Mor.* 242A (*Apophth. Lac.*) ἄλλη ἀκούσασα ὅτι ὁ υἱὸς αὐτῆς ἐν παρρατάξει ἀνδραγαθήας ἀπέθανεν, ‘ἐμὸς γὰρ ἦν’ εἶπε. περὶ δὲ τοῦ ἐτέρου πυθομένη ὅτι ἀποδειλιάσας cώζεται, ‘οὐ γὰρ ἦν ἐμός’ ἔφη. “This seems the point here; Thrasybulus has acted as befits his father’s son and a Spartan” (Gow-Page 1965, II, 262).

-Τίς τὰ νεοσκύλευτα ποτὶ δρυὶ τᾷδε καθᾷψεν  
 ἔντεα; τῷ πέλτα Δωρὶς ἀναγράφεται;  
 πλάθει γὰρ Θυρεᾶτις ὕφ' αἵματος ἄδε λοχιτᾶν,  
 χάμῃς ἀπ' Ἀργείων τοῖ δύο λειπόμεθα.  
 -Πάντα νέκυν μάστευε δεδοπότα μή τις ἔτ' ἔμπνους  
 λειπόμενος Σπάρτῃ κῦδος ἔλαμψε νόθον.  
 -Ἵχθε βάσιν, νίκῃ γὰρ ἐπ' ἀσπίδος ὧδε Λακίωνων  
 φωνεῖται θρόμβοις αἵματος Ὀθρυάδα,  
 χῶ τόδε μοχθήσας σπαίρει πέλας. - ἸΑ πρόπατορ Ζεῦ,  
 ετύξον ἀνικατοῦ κύμβολα φυλόπιδος.

“Chi ha appeso a questa quercia le armi di fresco tolte al nemico?

Quale nome reca iscritto questo scudo dorico?

Infatti qui attorno Tirea è piena del sangue di soldati

e degli Argivi solo noi due siamo rimasti.

---

AP 7, 430 = HE 31 = 27 GalánVioque

P p. 273. Caret Pl

Διοσκορίδου C

ἕτερον αἰνιγματῶδες ἐπὶ κύβοις νεκρῶν ἤγουν πέλτη καὶ λόγχη καὶ τισὶν ἄλλοις J

καὶ ταῦτα ἐπὶ τῷ τάφῳ τῶν τριακοσίων τῶν μετὰ Ὀθρυάδου πεσόντων. ὑπολάμβανω δ' ὅτι παρὰ τῷ Θουκυδίδῃ  
 κεῖται ἡ ἱστορία ἐν τῇ τετάρτῃ βίβλῳ C

**1** τᾷδε Brunck Jacobs : τῇδε P • καθᾷψεν P : καθῆψεν C **2** τῷ Brunck in adnot. Jacobs : τὸ P : τῷ Reiske  
 Brunck • πέλτα P : πέλτη Reiske Brunck **3** γὰρ P : γᾶ Reiske Geffcken • ἄδε Meineke : αδε P : ἄδε C  
 Reiske (qui distinxit post αἵματος) Jacobs : ὧδε Brunck Stadtmuller • λοχιτᾶν Brunck Jacobs : λοχίταν  
 C : λοχεῖταν P : λοχίται Reiske **4** χάμῃς P : ἄμμες Reiske **6** κῦδος ἔλαμψε P : φῶς ἀνέλαμψε Toup **7** ὧδε  
 Brunck Meineke (qui etiam τᾷδε proposuit) : ἄδε P Jacobs Geffcken **8** θρόμβοις C : θρίμβοις P **9** ἰΑ P :  
 ὦ Brunck Jacobs • πρόπατορ Meineke : προπάτερ P : πρόπατερ C : προπάτωρ Brunck Jacobs **10**  
 ἀνικατοῦ P Brunck Jacobs Gow Page : ἀνικάτω Jacobs in adnot. edd. fere omnes

-Cerca tutti i cadaveri dei caduti, che nessuno,  
rimasto vivo, faccia risplendere a Sparta una gloria non autentica.  
-Ferma il passo! Infatti su questo scudo  
è proclamata la vittoria degli Spartani con i grumi del sangue di Otriade  
e colui che ha fatto questo gli palpita accanto. – O Zeus progenitore,  
aborri le insegne di una pugna senza vittoria!”

L’epigramma costituisce un’originale variazione del motivo tipico della tradizione epigrafica del dialogo tra il monumento e il passante. Il componimento si trova solo per errore nel settimo libro della *Palatina*, e non è neanche anatematico, nonostante l’esordio. Se i primi due versi, infatti, ricordano gli *incipit* di dediche dialogiche e inducono il lettore ad aspettarsi la risposta del monumento alla domanda contenuta in essi, nel seguito il carne si trasforma in qualcosa di diverso, e precisamente nella rievocazione mimetico-dialogica della notte successiva alla battaglia di Tirea.

Come osserva Fantuzzi, se alcuni epigrammisti di età ellenistica riprendono molto fedelmente la tradizione epigrafica, rispettando le convenzioni legate al contesto monumentale che essa presupponeva, altri preferiscono sfruttare le possibilità offerte dall’assenza di tale contesto per variare quelle convenzioni, come fa Dioscoride in questo epigramma (Fantuzzi–Hunter 2002, 419 ss.).

La battaglia di Tirea, combattuta tra Argivi e Spartani verso la metà del VI a. C. per il possesso di Tirea (una regione che si trovava nell’estremità nord-orientale della Laconia e che era stata occupata dagli Spartani insieme ad altri territori argivi), ebbe un grande successo tra gli epigrammisti, cfr. [Simon.] *AP* 7, 431 = *HE* 5; Chaerem. *AP* 7, 720, 721 = *HE* 2, 3; Damag. *AP* 7, 432 = *HE* 3; Nicand. *AP* 7, 526 = *HE* 2; Gaetul. *AP* 7, 244. Argivi e Spartani avevano deciso di evitare lo scontro tra i due eserciti e di far contendere solo trecento soldati di una parte e trecento dell’altra. Al termine del conflitto i due Argivi rimasti vivi, credendosi vincitori, avevano abbandonato il campo (Hdt. 1, 82, 5); era invece sopravvissuto anche uno spartano, Otriade, che si impossessò delle armi degli argivi caduti e le portò nel campo spartano come segno di vittoria. Dioscoride rappresenta la più antica testimonianza sicuramente databile della rielaborazione per cui Otriade, con le armi sottratte agli

Argivi, avrebbe eretto un trofeo e iscritto su di esso con il proprio sangue la dichiarazione della vittoria spartana. Il motivo della dedica del trofeo potrebbe risalire a Dioscoride; esso è presente anche nell'epigramma pseudo-simonideo. Come osserva Fantuzzi, “invece di offrire la solita ‘lettura dialogica’ dell’iscrizione dedicatoria, quale l’*incipit* pareva preannunciare, Dioscoride si diffonde a raccontare, dialogicamente, attraverso le parole dei due Argivi, la genesi dell’iscrizione stessa” (Fantuzzi–Hunter 2002, 423).

Un aspetto interessante del componimento è che il poeta sceglie di dar voce al punto di vista dei nemici del dedicante, a differenza di quanto accadeva solitamente nelle iscrizioni dedicatorie, in cui il punto di vista riflesso era quello del committente della dedica. La conseguenza di tale procedimento è che il valore della vittoria spartana, celebrata dal trofeo di Otriade, è negato, e la chiusa del componimento, anziché contenere la solita preghiera al dio destinatario perché accetti la dedica, consiste nella richiesta di non accettarla. “Dioscoride verrebbe dunque a elaborare una sorta di rovesciamento dell’epigramma dedicatorio e delle attese che esso poneva ai suoi lettori, in conformità con il punto di vista da cui aveva deciso di rievocare la dedica del trofeo innalzato da Otriade: il punto di vista dei due Argivi superstiti, per cui quel trofeo era immotivato e non aveva ragione di esistere” (Fantuzzi–Hunter 2002, 423-424).

La storia di Otriade è raccontata da Hdt. 1, 82; Th. 2, 27; 4, 56; Plu. 2, 306a; Luc. *Dial.* 12, *Charon* 24; Stob. *Floril.* 3, 7, 67. Cfr. in particolare Plu. 2, 306a πολεμούντων δὲ δύο ἐκ τῶν Ἀργείων περιελείφθησαν, Ἀγένωρ καὶ Χρόμιος, οἵτινες εἰς τὴν πόλιν ἤγγειλαν τὴν νίκην. ἡρεμίας δ’ ὑπαρχούσης ὁ Ὀθρυάδης ἐπιζήσας καὶ ἡμιιλᾶστοις δόρασιν ἐπερειδόμενος τὰς τῶν νεκρῶν ἀπάντων ἀσπίδας περιείλετο καὶ τρόπαιον στήσας ἐκ τοῦ ἰδίου αἵματος ἐπέγραψε ‘Διὶ τροπαιούχῳ’. Secondo Reitzenstein 1893, 167 (cfr. anche De Gregori 1901, 156, n.1), lo pseudo-simonideo *AP* 7, 431 è opera di un imitatore che usò come modello questo e altri epigrammi di Dioscoride, come *AP* 6, 220 e *AP* 12, 171, insieme a epigrammi attribuiti a Simonide (*AP* 6, 217; *AP* 7, 24, 25). Secondo Hecker 1852, 103, questo componimento e *AP* 7, 431 (anon. o [Simon.]) erano iscrizioni reali iscritte su un trofeo che commemorava la battaglia; l’ipotesi è stata rifiutata da Weisshäupl 1889, 46.

## Commento

Τίς τὰ νεοκίλευτα ποτὶ δρυὶ τᾷδε καθ᾽ἄψεν / ἔντεα; il composto νεοκίλευτος è un *hapax* probabilmente coniato da Dioscoride a partire dall'aggettivo νέος e dal verbo κυλεύω, del tipo di νεοσίγαλος (Pi. *O.* 3, 4), νεόσμητος (*Il.* 13, 342; *Euph.* 132; *Crin. AP* 6, 227, 2), νεοσπαδής (A. *Eu.* 42). Ἔντεα è un termine omerico testimoniato nell'epica e nella lirica e una sola volta in tragedia (A. *Pers.* 194); con il significato di "armi" è un uso tipicamente omerico.

τῷ πέλτα Δωρὶς ἀναγράφεται: secondo Gow il significato sarebbe "whose is the inscribed Dorian shield?" piuttosto che quello suggerito da Waltz, che segue Brunck, "quel est le nom inscrit sur cet écu dorien?", "for the inscription was a claim to victory, not the owner's name" (Gow-Page 1965, II, 262). Reiske, seguito da Paton, scrisse τῷ, cioè "by whom is the Dorian shield inscribed?", che secondo Gow "amounts to the same thing" (Gow-Page 1965, II, 262).

πέλτα Δωρὶς: πέλτα è un dorismo (*Tab. Heracl.* 1, 5; 2, 4). I trofei eretti sul campo di battaglia erano fatti con le armi della parte sconfitta: secondo Gow, dal momento che argivi e spartani erano entrambi dorici, quello che i due soldati si stanno chiedendo è se si tratti di un trofeo fatto di armi spartane o di armi argive. Probabilmente, osserva lo studioso, queste armi si potevano distinguere perché gli scudi argivi erano rotondi e bianchi (A. *Th.* 91; S. *Ant.* 106, E. *Ph.* 1099), mentre quelli spartani lunghi e più larghi (RE 2 A 423), ma Dioscoride non presta attenzione a tutto questo e usa il termine πέλτα, che indica lo scudo leggero di origine tracia portato dai peltasti e altre truppe leggere, sebbene la battaglia fosse stata combattuta certamente tra opliti (*HE*, II, 262).

ἀναγράφεται: Gow osserva che ci si aspetterebbe un perfetto e che il presente, difficile da spiegare, potrebbe essere inteso come "has been inscribed and still bears the inscription" (Gow-Page 1965, II, 263).

χάμεις ἅπ' Ἀργείων: χάμεις = καὶ ἁμές è una crasi dorica.

Πάντα νέκυν μάστευε δεδουπότα: δουπέω è un omerismo raro fuori dalla poesia epica.

κῦδος ... νόθον: *iunctura* unica.

ἐλαμψε: per l'uso transitivo di questo verbo con il significato di “far brillare”, “illuminare” cfr. E. *Hel.* 1130-1131 δόλιον / ἀκταῖς ἀκτέρῃ λάμψας; *Io.* 83; *Ph.* 226; Artem. *AP* 12, 55, 4 ἄνθος ἐλαμψεν.

Ἰσχε βάειν: *iunctura* unica.

θρόμβοις αἵματος Ὀθρυάδα: a questa iscrizione fatta con il sangue si fa riferimento in Luc. *Rh. Pr.* 18, 20 τὰ Ὀθρυάδου γράμματα ἀναγιγνωσκέσθω e *Cont.* 24, 3 ἐκεῖνον στρατηγὸν Ὀθρυάδαν τὸν ἐπιγράφοντα τὸ τρόπαιον τῷ αὐτοῦ αἵματι.

Ὀθρυάδα: cfr. Nicand. *AP* 7, 526, 1 Ὀθρυάδα τίνα φέρτερον ἔδρακιες ἄλλον. Cfr. T. Molinos Tejada, *Los dorismos del Corpus Bucolicorum*, Amsterdam 1990, 201-202: “tanto el genitivo singular en -αο, como el genitivo plural en -αων contraen respectivamente en α y en ᾱν. Es éste uno de los rasgos más característicos de la poesía dórica”. Le forme contratte convivono con quelle non contratte, specialmente nel caso dei nomi propri che in alcuni casi mantengono l'antica desinenza epica, cfr. [Simon.] *AP* 7, 431, 5 ἄρσενι δ' Ὀθρυάδαο φόνω; Theoc. 1, 126 Λυκαονίδαο; 2, 160 Ἀίδαο (cfr. Bio 12, 3).

φωνεῖται: il verbo significa “parlare”, “gridare” o comunque “emettere suoni”, anche in riferimento ad animali o a strumenti musicali. Per l'uso di φωνέω con realtà inanimate cfr. e.g. A. *Th.* 433-434 φλέγει δὲ λαμπὰς διὰ χειρῶν ὠπλισμένη / χρυσοῖς δὲ φωνεῖ γράμμασιν “Πρὶν πόλιν”; Xenocrates *AP* 7, 291, 5 καὶ σὸν μὲν φωνεῖ τάφος οὔνομα καὶ χθόνα Κόμην. L'uso di questo verbo da parte di Dioscoride non sembra affatto casuale, trattandosi di un'iscrizione fatta θρόμβοις αἵματος: l'immagine, piuttosto forte, veicola l'idea di un trofeo ‘vivente’, quasi a suggerire che quella scritta impressa con il sangue di Otriade sia gridata dallo stesso eroe spartano.

<sup>3</sup>**A πρόπατορ Ζεῦ:** Argo, che diede il suo nome all'Argolide o, come dice Apollodoro (2, 1, 1 s.), al Peloponneso, era un figlio di Zeus e Niobe; Zeus può quindi essere visto da chi parla come un progenitore (Gow-Page 1965, II, 263).

## 32

Εἰς δηρίων πέμψαα λόχους Δημαινέτη ὀκτὼ  
 παῖδας ὑπὸ κτήλῃ πάντας ἔθαπτε μιᾷ·  
 δάκρυα δ'οὐκ ἔρρηξ' ἐπὶ πένθεσιν ἀλλὰ τόδ' εἶπεν  
 μοῦνον· “Ἴὼ Σπάρτα, σοὶ τέκνα ταῦτ' ἔτεκον”.

“Demenete, avendo mandato contro le truppe dei nemici  
 i suoi otto figli, tutti li seppellì sotto un'unica lapide;  
 tuttavia non scoppiò in lacrime per i lutti, ma disse  
 solo questo: “ Ahimè Sparta, per te ho generato questi figli”.

L'epigramma fu imitato da Jacques Moisant de Brioux, Charles Sablier e P. Saint Simon (cfr. Hutton 1946, 651-652).

---

AP 7, 434 = HE 32 = 28 Galán Vioque  
 P p. 274. Pla 3.5.32 f. 31<sup>v</sup>. Q 31<sup>v</sup>

Διοσκορίδου C Pl Q

εἰς τοὺς Δημαινέτης παῖδας τῆς Λακεδαίμονος περόντας τοὺς ὀκτὼ ἐν μιᾷ μάχῃ J

**1** ὀκτὼ Pl Q Lascaris : ὀκτὼ P : ὀκτώ Meineke Gow Page **2** ἔθαπτε P Pl Q Lascaris : ἔθαψε Brunck **3**  
 εἶπεν P Jacobs : εἶπε Pl Q Lascaris Brunck **4** ἰὼ schol. Bern Ald.<sup>2</sup> Ascens. de Bosch Jacobs : ῥ P Pl Q  
 Lascaris Ald.<sup>1</sup> Iuntin. Brunck



## Commento

Εἰς δῆϊων πέμψασα λόχους Δημαινέτη ὀκτὼ / παῖδας: l'esagerazione riguardo al numero dei figli morti in battaglia serve ad accrescere l'eroismo della madre, cfr. Nicand. *AP* 7, 435, 1-3 Εὐπυλίδας, Ἐράτων, Χαῖρις, Λύκος, Ἅγις, Ἀλέξων, / ἔξ Ἰφικρατίδα παῖδες, ἀπωλόμεθα / Μεσσάνας ὑπὸ τείχος.

ὑπὸ στήλῃ ... μιᾶ: seppellire i familiari o gli amici insieme è un costume antico del mondo greco che esprime il desiderio che continuino a essere uniti anche dopo la morte; cfr., e.g., Hom. *Il.* 23, 91 ὧς δὲ καὶ ὀκτέα νῶϊν ὁμῇ κορὸς ἀμφικαλύπτοι; A. *Ch.* 894-895 ἐν ταύτῳ τάφῳ / κείσῃ.

δάκρυα δ'οὐκ ἔρρηξ': cfr. S. *Tr.* 919 δακρύων ῥήξασα θερμὰ νάματα / ἔλεξεν. Si sottolinea l'eroismo della madre che non scoppia in lacrime durante la sepoltura dei figli perché orgogliosa che siano morti combattendo per la patria, un motivo tipico delle *consolationes*, cfr. Anyt. *AP* 7, 724 (= *HE* 4), 3-4 ἀλλὰ καλὸν τοι ὑπερθεῖν ἔπος τόδε πέτρος αἰεῖδει / ὧς ἔθανες πρὸ φίλας μαρνάμενος πατρίδος. Cfr. O. Longo, *La morte per la patria*, "SIFC" 49, 1977, 5-36.

Ἰὼ Σπάρτα, σοὶ τέκνα ταῦτ' ἔτεκον: cfr. Plu. 2, 241<sup>c</sup> Θάπτουσα τις τὸν υἱόν, ὡς γραΐδιον εὐτελὲς προσελθὼν αὐτῇ· “ὦ γύναι τᾶς τύχας”, εἶπε· “Νῆ τὼ ciώ, ἀλλὰ τᾶς καλᾶς γ’”, ἔφη· “οὗ γὰρ αὐτὸν ἔνεκεν ἔτεκον, ἵν' ὑπὲρ τᾶς Σπάρτας ἀποθάνῃ, τοῦτό μοι συνέβη”. Ἰὼ è una particella esclamativa molto frequente nella tragedia per invocare gli dei (cfr., e.g., A. *Th.* 96; S. *Ph.* 736; E. *Ba.* 578) o per esprimere dolore (S. *Ant.* 850; *OC* 199; Mel. *AP* 7, 468).

Ἐμπορίης λήξαντα Φιλόκριτον ἄρτι δ' ἄρότρου  
γευόμενον ξείνῳ Μέμφις ἔκρυψε τάφῳ,  
ἔνθα δραμῶν Νείλοιῳ πολὺς ῥόος ὕδατι λάβρω  
τάνδρ' ὅς τ' ἔστιν ὀλίγην βῶλον ἀπημφίαισε·  
καὶ ζωὸς μὲν ἔφευγε πικρὴν ἄλλα, νῦν δὲ καλυφθεὶς  
κύμασι ναυηγὸν χέτλιος ἔσχε τάφον.

“Filocrito, che aveva abbandonato il commercio e da poco  
sperimentava l’aratro, Menfi lo ha sepolto in una tomba straniera;  
lì la copiosa corrente del Nilo, scorrendo con acqua impetuosa,  
ha spogliato l’uomo della piccola zolla di terra che lo ricopriva,  
e sebbene da vivo fosse sfuggito all’aspro mare, ora, avvolto  
dalle onde, disgraziato, ha una tomba da naufrago”.

---

AP 7, 76 = HE 33 = 30 Galán Vioque

P p. 219

Pla 3.6.1 f. 31<sup>v</sup> (PI)

Plb 3.19.1 f. 93<sup>v</sup> (PI<sup>2</sup>)

Q 32<sup>r</sup> (Q<sup>1</sup>), 100<sup>v</sup> (Q<sup>2</sup>)

Διοσκορίδου PI Q<sup>1</sup> Q<sup>2</sup> : Διοσκόρου P

εἰς Φιλόκριτον J

1 ἄρότρου P PI PI<sup>2</sup> Q Ald.<sup>1</sup> Iuntin. Ald.<sup>2</sup> Ascens. : ἄράτρου Lascaris 2 ξείνῳ P PI Q<sup>1</sup> Lascaris : ξείνη PI<sup>2</sup>  
Q<sup>2</sup> 3 Νείλοιῳ PI PI<sup>2</sup> Q<sup>1</sup> Q<sup>2</sup> Lascaris : Νείλου ὁ P Salmasius Brunck • λάβρω P PI<sup>2</sup> Lascaris : λάβρω PI Q<sup>1</sup>  
Q<sup>2</sup> 4 τάνδρ' ὅς P PI PI<sup>2</sup> Q Ald.<sup>1</sup> Iuntin. Ald.<sup>2</sup> Ascens. : τὰ ἄνδρ' ὅς Lascaris • ὀλίγην P PI<sup>2</sup> Q<sup>1</sup> Q<sup>2</sup> Lascaris :  
ὀλίγην PI • ἀπημφίαισε P : ἀπημφίαισεν PI Q<sup>1</sup> Q<sup>2</sup> Lascaris Brunck 6 κύμασι C PI Q<sup>1</sup> Q<sup>2</sup> Lascaris : ἤματι P •  
τάφον C PI Q<sup>1</sup> Q<sup>2</sup> Lascaris : τάφος P

Dioscoride sviluppa in questo componimento un *topos* degli epigrammi funerari, quello di imbattersi in una sorte imprevista proprio quando ormai si era certi di essere scampati al pericolo: in questo caso un uomo che in vita aveva abbandonato il commercio, sfuggendo così ai rischi della navigazione, si ritrova a non avere una tomba, perché una piena del Nilo ha inondato tutto, sommergendo anche il suo corpo, come se lui avesse fatto naufragio. Sul tema della sorte che corrono i naufraghi cfr. M. González Rincon, *Epitafios de náufragos recogidos en la Antología Palatina*, “MHA” 13-14, 1992-1993, 33-42; M. Campetella, *Gli epigrammi per i morti in mare dell’Antologia greca: il realismo, l’etica e la Moira*, “AFLM” 28, 1995, 47-86. Gli epigrammi che trattano questo argomento sono numerosi nell’*Antologia*, cfr. *AP* 7, 263-294 e 7, 494-506 e, in particolare, Asclep. *AP* 7, 284 = *HE* 30; Leon. *AP* 7, 283 = *HE* 63; Posidipp. *AP* 7, 267 = *HE* 15; Arch. *AP* 7, 278 = *GP* 12; Diocl. *AP* 7, 393 = *GP* 1; Antip. Thess. *AP* 7, 287 = *GP* 58. La morte in mare era molto temuta nel mondo antico per la difficoltà di recuperare il cadavere e di tributargli i tradizionali onori funebri, condizione fondamentale perché il defunto potesse riposare in pace, cfr. *Il.* 23, 70-76; per il lamento per la morte di un naufrago e per la sua tomba vuota cfr. Call. *AP* 7, 271 = *HE* 45:

᾽Ωφελε μηδ’ἐγένοντο θαλὶ νέες, οὐ γὰρ ἂν ἡμεῖς  
παῖδα Διοκλείδεω Σώπολιν ἐστένομεν·  
νῦν δ’ὁ μὲν εἰν ἅλῃ που φέρεται νέκυς, ἀντὶ δ’ἐκείνου  
οὔνομα καὶ κενεὸν σᾶμα παρερχόμεθα.

e Glauc. *AP* 7, 285 = *HE* 2:

Οὐ κόνις οὐδ’ ὀλίγον πέτρης βάρος ἀλλ’ Ἑρασίππου  
ἦν ἐσορᾷς αὕτη πᾶσα θάλασσα τάφος,  
ᾔλετο γὰρ σὺν νηΐ, τὰ δ’ὀστέα ποῦ ποτ’ ἐκείνου  
πύθεται αἰθυΐαις γνωστὰ μόναις ἐνέπτειν.

## Commento

Ἐμπορίας λήξαντα Φιλόκριτον ἄρτι δ' ἀρότρου / γεύμενον: il disprezzo del commercio marittimo, che veniva messo in relazione con un'eccessiva brama di ricchezza, era spesso contrapposto all'elogio della vita dei campi, cfr. in particolare Iul. Aegypt. *AP* 7, 586:

Οὔτι σε πόντος ὄλεσσε καὶ οὐ πνείοντες ἀΐται,  
ἀλλ' ἀκόρητος ἔρως φοιτάδος ἐμπορίας.  
εἴη μοι γαίης ὀλίγος βίος· ἐκ δὲ θαλάσσης  
ἄλλοισιν μελέτω κέρδος ἀελλομάχον.

Il termine ἐμπορία può riferirsi ai tre tipi di commercio, ναυκληρία, φορτηγία e παράστασις (cfr. Arist. *Pol.* 1258<sup>b</sup>23), però spesso, come qui, allude al commercio per mare. Φιλόκριτος è un *hapax*; probabilmente si tratta di un nome parlante, “colui che ama le decisioni” (φίλος-κρίνω).

ἀρότρου / γεύμενον: il verbo è testimoniato con un significato metaforico a partire da *Il.* 21, 61; cfr. Theocr. 30, 15 οἱ τῶν ἐτέων ἄρτι γεύμενοι. Ἄροτρον è qui metonimia per “agricoltura”, cfr. Sol. *fr.* 1, 48 G.-P. τοῖσιν καμπύλ' ἄροτρα μέλει; Mel. *AP* 7, 470 (*HE* 130), 3-4 - Ἐζήσας δὲ τίνα τέργων βίον; Φ. Οὐ τὸν ἀρότρου / οὐδὲ τὸν ἐκ νηῶν, τὸν δὲ σοφοῖς ἔταρον.

ξείνῳ Μέμφις ἔκρυψε τάφῳ: Μέμφις è il nome della città egiziana. Negli epigrammi funerari ricorre abitualmente l'affermazione che la città o la terra in cui è sepolta una persona la ‘ricopre’ o ‘contiene’, cfr., e.g., Damag. *AP* 7, 497 (= *HE* 9), 3-4 οὐδὲ γὰρ ὀθνείην ἔλαχεν κόνιν, ἀλλὰ τις ἀκτὴ / Θυνιάς ἢ νήσων Ποντιάδων τις ἔχει; Antip. *Thess.* *AP* 7, 185 (= *GP* 16), 1 Ἀδωνίη με Λίβυccαν ἔχει κόνις.

δραμὼν Νείλοιο πολλὸς ῥόος ὕδατι λάβρω: il chiasmo istituisce un legame tra i diversi sostantivi e aggettivi che contribuisce a enfatizzare la violenza insita nella corsa

impetuosa e irrefrenabile del fiume. Le espressioni πολὺς ῥόος e ὕδατι λάβρῳ sono epicismi: per ῥόος al singolare con il genitivo del nome del fiume cfr. *Il.* 11, 726; 16, 151, mentre per λάβρος con il significato di “violento”, “impetuoso” in riferimento all’acqua cfr. *Il.* 15, 624-5 ὥς ὅτε κῦμα θοῇ ἐν νηϊ πέσῃσι / λάβρον; 16, 385 ὅτε λαβρότατον χέει ὕδωρ; 270- 271 ποταμὸς ... / λάβρος ὑπαιθα ῥέων; *A. R.* 2, 594 κύματι λάβρῳ.

τάνδρὸς τὴν ὀλίγην βῶλον ἀπημφίασε: “stripped from the man his light coverlet of earth” (Gow-Page 1965, II, “263). Per il verbo cfr. *Diosc.* 24, 4; *Adaeus AP* 7, 238 (= *GP* 4), 2 Αἰγλίην κείμαι βῶλον ἐφεσκάμενος. Il termine βῶλος è comune in tali contesti, cfr. *Leon. AP* 7, 656, 1 Τὴν ὀλίγην βῶλον. “It is possible, though hardly more, that D. means to suggest also that the Nile, as in 34, washed away the holding when it uncovered the grave of the late owner who was buried in it” (Gow-Page 1965, II, 264).

καὶ ζωὸς μὲν ἔφευγε πικρὴν ἄλα, νῦν δὲ καλυφθεὶς / κύμασι ναυηγὸν cχέτλιος ἔσχε τάφον: l’antitesi nell’ultimo distico è una caratteristica tipica degli epigrammi funerari. Μέν ha un valore concessivo: cfr, *e.g.*, *Theoc.* 29, 37; Denniston, *Greek Particles* 379.

ναυηγὸν cχέτλιος ἔσχε τάφον: si tratta di una tomba vuota. Cfr. *Alc. Mess. AP* 7, 495 (= *HE* 15), 3-6 cῶμα δὲ πόντος / ἔκρυψ’ Αἰγλίῳ ῥαινόμενον πελάγει. / ἡθέων δακρυτὸς ἄπας μόρος, ἐν δὲ θαλάσῃ / πλεῖστα πολυκλαύτου κήδεα ναυτιλίας.

Ναυηγόν ha un valore aggettivale, come in *Antiph. AP* 9, 84 (= *GP* 2), 5 ναυηγὸν δ’ὁ νομεὺς ἔσχεν μόρον.

Ἀῶλιν Ἀρισταγόρῳ καὶ κτήματα μυρίος ἄρθοις,  
 Νεῖλε, μετ'εἰκαίης ἐξεφόρησας ὁδοῦ·  
 αὐτὸς δ'οἰκείης ὁ γέρον ἐπενήξατο βώλου  
 ναυηγός, πάσης ἐλπίδος ὀλλυμένης,  
 γείτονος ἡμίθραυτον ἐπ'αὔλιον, “ὦ πολὺς”, εἶπας,  
 “μόχθος ἐμὸς πολιῆς τ'ἔργα περιεσσά χερός,  
 ὕδωρ πᾶν ἐγένεσθε, τὸ δὲ γλυκὺ τοῦτο γεωργοῖς  
 κῦμ' ἐπ' Ἀρισταγόρην ἔδραμε πικρότατον”.

“L’abitazione di Aristagora e i suoi poderi tu, essendoti sollevato immensamente,  
 o Nilo, li hai portati via con il tuo corso capriccioso:  
 lui, il vecchio, nuotò sul proprio terreno,  
 naufrago, persa ogni speranza,  
 fino alla capanna mezza demolita di un vicino. “Oh”, disse,  
 “mia grande fatica e lavori inutili della vecchia mano,  
 siete divenuti tutti acqua: quell’onda che è dolce per i contadini  
 è stata amarissima per Aristagora”.

### Commento

Anche in questo epigramma il poeta parla degli effetti disastrosi delle piene del Nilo.

---

AP 9, 568 = HE 34 = 31 Galán Vioque  
 P p. 453. Pla 1.71.4 f. 17<sup>v</sup>. Q 18<sup>r</sup>

Διοσκορίδου P Pl Q

5 ἐπ'αὔλιον Salmasius Brunck Jacobs de Bosch : ἐπαύλιον P Pl Q Lascaris 7 πᾶν P Pl Q Lascaris edd.  
 fere omnes : πάντ' Stephan. Brunck de Bosch Jacobs • γεωργοῖς Pl Q Lascaris : γεωγος P

**Αὔλιν Ἀρισταγόρῳ καὶ κτήματα:** κτήμα al plurale indica genericamente le “possessioni” e, in modo più specifico, le “proprietà della terra” (D. *Or.* 18, 41 κτήμ’ ἔχων ἐν τῇ Βοιωτίᾳ; Hdn. 2, 6, 3). I nomi composti con Ἀριστ- sono molto frequenti in Egitto (cfr. Weinreich 1948, 12).

**μυρίος ἄρθοις:** cfr. Xen. *Hell.* 5, 2, 5 ἐμφοραχθείσης δὲ τῆς ἀπορροίας ἤρετο τὸ ὕδωρ.

**Νεῖλε:** per l’invocazione diretta al Nilo cfr. solo Tul. Gem. *AP* 9, 707, 5 ἄμμι δέ, Νεῖλε, κρείσσων ἔσθ’ ὁ φέρων τὸν στάχυν, οὐχ ὁ τρέφων.

**μετ’εἰκαίης ἐξεφόρησας ὁδοῦ:** come osserva Gow, μετά con il genitivo talvolta esprime un valore molto simile a quello di un dativo strumentale, cfr. Plb. 1, 49, 9 μισθοφόρους ἤθροιζε μετὰ κηρύγματος; 2, 52, 8 κωλύσους μεθ’ ὅπλων αὐτοῦ τὴν δίοδον (Gow-Page 1965, II, 264).

**οἰκείης ὁ γέρον ἐπενήξατο βώλου:** ἐπινήχομαι è un verbo composto non attestato prima dell’epoca ellenistica, che si costruisce di solito con il dativo, cfr. *Batr.* 107 μέσσω δ’ ἐπενήχετο πόντῳ; *Dsc.* 1, 100 ἐπινήχεται ταῖς κρήναις; *Cerc.* 17, 11; Hdn. 8, 4, 3; [Theocr.] 23, 61 παιδὸς δ’ ἐπενάχετο φωνά; *Call. Del.* 21 ἦν ἐπενήξατο Κύπρις ἔξ ὕδατος τὰ πρῶτα; *Nonn. D.* 39, 246; 39, 369.

**αὖλιον:** cfr. Steph. Byz. *s.v.* αὐλή: αἱ ἐν τοῖς ἀγροῖς οἰκίαι αὖλια.

**πολιῆς ... χερδός:** l’aggettivo ha qui il significato di “vecchio, anziano”, cfr. Pi. *P.* 4, 98 πολιᾶς ... γαστροός; E. *Suppl.* 50 σαρκῶν πολιᾶν; Phanias *AP* 6, 294 (= *HE* 2), 6 πολιῶ ... καμάτῳ.

**ὕδωρ πᾶν ἐγένεσθε:** cfr. Ov. *Met.* 1, 292 *omnia pontus erant.*

**τὸ δὲ γλυκὺ τοῦτο γεωργοῖς / κῦμ’ ἐπ’ Ἀρισταγόρην ἔδραμε πικρότατον:** cfr. Antip. *AP* 7, 498, 7-8 ἔδ’, ὥς λιμένα γλυκὺν ἄλλοις / δούς, ξένε, τὸν Λήθης αὐτὸς ἔδου λιμένα.

Il Nilo è γλυκὺς perché rende fertili i campi, cfr., e.g., Theocr. 17, 79 χθαμαλὰ Αἴγυπτος (cfr. Σ *ad loc.* διὰ τὸ τρίγωνον γύροθεν γὰρ βουνοῖς περιέχεται); 18, 98 πολυκήτεα Νεῖλον; Call. fr. 384, 27 θηλύτατον καὶ Νεῖλος ἄγων ἐνιαύσιον ὕδωρ.

### 35

Αὐλοὶ τοῦ Φρυγὸς ἔργον Ὑάγνιδος, ἡνίκα Μήτηρ

ἱερὰ τὰν Κυβέλοις πρῶτ'ἀνέδειξε θεῶν

καὶ πρὸς ἐδὸν φώνημα καλὴν ἀνελύσατο χαίταν

ἔκφρων Ἰδαίης ἀμφίπολος θαλάμης·

εἰ δὲ Κελαινίτης ποιμὴν πάρος οὔ περ αἰέας

ἐγνώσθη Φοίβου κείνον ἔδειξεν ἔρις.

---

AP 9, 340 = HE 35 = 38 Galán Vioque

P p. 413. Caret Pl

Διοσκορίδου C

εἰς τοὺς ἀλλοὺς τοῦ Φρυγὸς Ὑάγνιδος J

**1** αὐλοὶ P : αὐλὸς Salmasius Meineke in app. crit. et adnot. **3** -ὸν Bothe : ἐμὸν P Brunck Jacobs Meineke Dübner • ἀνελύσατο Reiske : ἀνεδύσατο C : ἐνεδύσατο P : ἀνεσεύσατο Salmasius (commendat Brunck in adnot.) : ἀνεδήσατο Heringa • χαίταν P Brunck Jacobs Gow : χαίτην Hecker edd. fere omnes **5** ποιμὴν C : ποιμνὴν P • πάρος P : πατρὸς Jacobs in adnot. • οὐ περ αἰέας Galán Vioque : ὑπὲρ αἰέας P : +ὑπ-περ+αἰέας Page : οὐ παρ αἰέας Reiske Brunck : οὐνεκ' αἰέας Jacobs : οὐ πέρι ἤρας Schneider Dübner : οὐ παρ αἰέας Hermann Meineke : οἷος ἀοιδαῖς Brunck in adnot. : εὔρεμ' Ἀθήνης Jacobs in adnot. : οὐ πέρα ἤρας Hecker : ὥς περ αἰέας commendat Gow in adnot. : οὐ περ αἰέας Boissonade : ὥς (οὐ?) ὑπεράρας van Herwerden **6** ἐγνώσθη Reiske : ἐγνώθῃ P Jacobs : ἔργον ἔφη Jacobs in adnot. : ἀγνώως ἧ μὴ γνώσθη Buffière : ὠγνώθη Schneider Dübner van Herwerden • κείνον P : τοῦτον Brunck : κείνω Lumb : κλεινόν Beckby Gow in adnot. • ἔδειξεν P : ἔλεγχεν Jacobs Hermann Gow in adnot. : ἔδειξ' ἄν Lumb : ἔδειρεν Paton



“Il doppio flauto è opera del frigio Iagnide, quando la Madre  
 degli dei per la prima volta rivelò i sacri misteri sul (monte) Cibelo  
 e alla sua melodia sciolse la bella chioma,  
 fuori di sé, il ministro della caverna dell’Ida.  
 Se il pastore di Celene, pur non essendo stato il primo a suonare il flauto (?),  
 acquisì tale fama, lo deve alla contesa con Febo”.

L’epigramma condivide con *AP* 6, 220 il riferimento ai culti frigi e alcune  
 corrispondenze linguistiche (v. 4 ἔκφυρων e ἀμφίπολος θαλάμης, un’espressione che  
 equivale al θαλαμηπόλος presente in quel componimento al v. 3).

### Commento

Ἀλλοὶ τοῦ Φρυγῶς ἔργον Ὑάγνιδος: con la consueta curiosità erudita Dioscoride  
 prende posizione in merito al problema dell’invenzione del flauto, seguendo la stessa  
 leggenda riportata in *Marmor Parium* 10 (= Jacoby *FrGH* 2, 994) ἄγαλμα θεῶν  
 μητρὸς ἐφάνη ἐν Κυβέλοις καὶ Ὑάγνις ὁ Φρυγὸς ἀλλοὺς πρῶτος εὔρεν ἐν κ...ναιων τοὺς  
 Φρύγας [καὶ ἁρμονίαν τὴν κ]αλουμένην Φρυγικτὶ πρῶτος ἤβλησε καὶ ἄλλους νόμους  
 Μητρὸς Διονύσου Πανός. Secondo Reitzenstein (*Epigramm und Skolion cit.*, 166) le  
 somiglianze fra i due testi sono tali da suggerire che entrambi derivino la loro  
 informazione da una stessa fonte.

Il sileno Iagnide, secondo alcune versioni, era il padre di Marsia, con il quale in  
 alcuni casi rivaleggiava per la paternità dell’invenzione del flauto (cfr. *Plu.* 2, 1132<sup>f</sup>;  
*Σ ad A. Pers.* 939; *Antip. Thess. AP* 9, 266). Alcuni gli attribuiscono l’invenzione di  
 una certa melodia armoniosa tipica della Frigia (cfr. *Aristox. ap. Ath.* 14, 624<sup>b</sup> ὁ δ’  
 Ἀριστοξένος τὴν εὔρησιν αὐτῆς [τῆς φρυγικτὶ ἁρμονίας] Ὑάγνιδι τῷ φρυγὶ ἀνατίθειν) ο

quella del flauto (cfr. Plu. 2, 1132<sup>f</sup> Ἀλέξανδρος δ' ἐν τῇ Συναγωγῇ τῶν περὶ Φρυγίας κρούματα Ὀλυμπον ἔφη πρῶτον εἰς τοὺς Ἑλλήνας κομίσαι - Ὑαγνιν δὲ πρῶτον ἀβλῆσαι, εἶτα τὸν τούτου υἱὸν Μαρσύαν, εἶτ' Ὀλυμπον; Nonn. D. 41, 374; [Plu.] fr. 1133<sup>e</sup> [Μαρσύαν] εἶναι δ' αὐτὸν Ὑάγνιδος υἱόν, τοῦ πρῶτον εὐρόντος τὴν ἀβλητικὴν τέχνην; FrGH 273 F77 Ὑαγνιν δὲ πρῶτον ἀβλῆσαι, εἶτα τὸν τούτου υἱὸν Μαρσύαν, εἶτ' Ὀλυμπον), mentre altri la negano ([Plu.] fr. 1135<sup>f</sup> οὐ[τε] γὰρ Μαρσύαν ἢ Ὀλύμπου ἢ Ὑάγνιδος, ὥς τινες οἴονται, εὐρημα ὁ ἀβλός) o hanno un'opinione differente (Paus. 10, 30, 9 οἱ δὲ ἐν Κελαιναῖς Φρύγες ἐθέλουσιν εὐρημα εἶναι τοῦ Μαρσύου τὸ Μετροῦρον ἀβλημα). Secondo la versione più diffusa (menzionata in Melanipp. PMG 2 ap. Ath. 14, 616<sup>c</sup>; Ov. F. 6, 697; Apollod. 1, 4, 2), ad aver inventato il flauto era stata Atena; la dea, tuttavia, essendosi resa conto che nel suonare lo strumento le guance le si gonfiavano e il volto assumeva un'espressione ridicola, lo gettò via, minacciando terribili punizioni contro chiunque lo avesse raccolto. Il flauto fu trovato da Marsia che decise di sfidare Apollo in una gara musicale e, dopo essere stato sconfitto, fu scorticato vivo. Altre versioni attribuiscono a Marsia l'invenzione della κύριξ e del doppio flauto (Metrodor. ap. Ath. 4, 184<sup>a</sup>) o solo del doppio flauto (cfr. Plin. NH 7, 204; Tzetz. Ch. 1, 353). L'invenzione del flauto da parte di Atena compare in un epigramma forse connesso con questo, Antip. Thess. AP 9, 266 (= GP 108), in cui Apollo si complimenta con il flautista Glafiro, dicendogli (vv. 3-6): Μαρσύη, ἐφεύρω τεδὸν εὐρημα, τοὺς γὰρ Ἀθήνης / ἀβλοὺς ἐκ Φρυγίης οὗτος ἐλήξατο./ εἰ δὲ cὺ τοιούτοις τότ' ἐνέπνεες οὐκ ἄν Ὑαγνίς / τὴν ἐπὶ Μαιάνδρῳ κλαῦσε δύσαυλον ἔριν, dove εὐρημα significa “scoperta”, non “invenzione” (cfr. Gow-Page 1965, II, 265); Antipatro, inoltre, pensava evidentemente a Marsia come al figlio di Iagnide.

Salmasius e altri corressero ἀβλοί in ἀβλός, ritenendo che fosse più adatto al singolare ἐμόν al v. 3, ma Iagnide e Marsia sono associati al flauto doppio e il disappunto di Atena nel vedere la propria immagine riflessa nell'acqua fu causato proprio dal fatto di dover suonare un strumento di questo tipo.

L'espressione ἀβλοὶ τοῦ Φρυγὸς ἔργον Ὑάγνιδος è una perifrasi tipica per indicare l'autore o l'inventore di qualcosa, cfr., e.g., Il. 6, 289 πέπλοι ..., ἔργα γυναικῶν; Alc. Mess. AP 16, 8, 3 (a proposito del flauto di Marsia) Τριτωνίδος ἔργον

Ἀθάνας; qui, tuttavia, il termine ἔργον non è una semplice apposizione, ma va considerato come nome del predicato (con omissione del verbo essere): Dioscoride inizia in modo simile gli epigrammi 21 (Θέσπιδος εὔρημα τοῦτο) e 26 (τῆς Σαμῆς τὸ μνημα Φιλαινίδος), ma in questi casi ricorre al dimostrativo o all'articolo insieme al sostantivo.

**Κυβέλοις:** cfr. *Marmor Parium supra*; Steph. Byz. s.v. Κυβέλεια: ἔστι καὶ Κύβελα Φρυγίας, καὶ Κύβελα (Hemsterhusius: Κύβελλον codd.) ὄρος ἱερὸν ἀφ' οὗ Κυβέλη ἢ Ῥέα λέγεται; *RE* 11, 2298.

Ἰδν: secondo Gow la lezione ἐμόν di P potrebbe essere mantenuta, conservando ἔργον al v. 1, così come si può accettare il singolare considerandolo riferito a ἔργον e non ad αὐλοί.

ἔκφρων Ἰδαίης ἀμφίπολος θαλάμης: Atis. Cfr. *AP* 6, 220 (= *HE* 16), 3 ἀγνὸς Ἄτυς Κυβέλης θαλαμηπόλος.

εἰ δὲ Κελαινίτης ποιμὴν πάρος οὗ περ ἀείας / ἐγνώσθη Φοίβου κείνον ἔδειξεν ἔρις: numerosi i tentativi di emendare il testo corrotto; cfr. F. Buffière, *Sur un épigramme desespéré de Dioscoride: Hyagnis, Marsyas et la joute musicale avec Apollon*, “*Rév.Phil.*” 11, 1977, 38-42. Dioscoride in questi versi sembrerebbe voler dire che se Marsia si guadagnò la fama di primo suonatore del flauto, ciò fu dovuto alla sua nota contesa con Apollo. Ho seguito qui il testo di Galán Vioque. Gow suggerisce πάρος ὥπερ ἀείας, “as though he had preceded Hyagnis” (Gow-Page 1965, II, 266).

**Κελαινίτης ποιμὴν:** secondo Reiske si tratterebbe di Iagnide, ma in realtà è molto più probabile che questa espressione si riferisca a Marsia, che è legato in modo particolare a Celene, dove fu mostrata la sua pelle scorticata (Hdt. 7, 26 ἐν τῇ [ἐν τῷ Μαιάνδρῳ ποτάμῳ] καὶ ὁ τοῦ Σιληνοῦ Μαρσύεω ἀκιδὸς ἀνακρέμαται, τὸν ὑπὸ Φρυγῶν λόγος ἔχει ὑπὸ Ἀπόλλωνος ἐκδαρέντα ἀνακρεμασθήναι; cf. *Xen. An.* 1, 2,8 ἐνταῦθα λέγεται Ἀπόλλων ἐκδεῖραι Μαρσύαν νικήσας ἐρίζοντά οἱ περὶ σοφίας, καὶ τὸ δέρμα κρεμάσαι ἐν τῷ ἄντρῳ ὅθεν αἱ πηγαί); cfr. *Arch. AP* 7, 696, 1-4:

Αἰωρῇ θήρειον ἱμασσόμενος δέμας αὔραις,

τλᾶμον, ἀορτηθεὶς ἐκ λακτίας πίτυος,

αἰωρῇ· Φοίβῳ γὰρ ἀνάρσιον εἰς ἔριν ἔστις,

πρῶνα Κελαινίτην ναιετάων, Σάτυρε.

Anche Filostrato (*Im.* 1, 20 Κελαιναὶ μὲν τὸ χωρίον ὅσον αἱ πηγαὶ καὶ τὸ ἄντρον, ἐκποδὼν δὲ ὁ Μαρσύας ἢ ποιμαίνων ἢ μετὰ τὴν ἔριν) e Claudiano (*Europ.* 2, 257) chiamano Marsia “pastore”.

**Φοίβου κεῖνον ἔδειξεν ἔρις:** su questa contesa cfr. Ov. *Met.* 6, 382-400; *Fast.* 6, 703-708 *inventam satyrus primum miratur, et usum / nescit, et inflatam sentit habere sonum; / et modo dimittit digitis, modo concipit auras, / iamque inter nymphas arte superbus / erat: provocat et Phoebum. Phoebos superante pependit; / caesa recesserunt a cute membra sua.*

Secondo Gow-Page 1965, II, 266, si potrebbe anche considerare la possibilità di correggere κεῖνον in κλεινόν.

Γάλλον Ἀρισταγόρης ὠρχήσατο, τοὺς δὲ φιλόπλους

Τημενίδας ὁ καμὼν πολλὰ διῆλθον ἐγώ·

χῶ μὲν τιμηθεὶς ἀπεπέμπετο, τὴν δὲ τάλαιναν

Ὑρνηθὼ κροτάλων εἷς ψόφος ἐξέβαλεν.

εἰς πῦρ ἡρώων ἔτε πρήξιες, ἐν γὰρ ἀμούχοις

καὶ κόρυδος κύκνου φθέγγετ' ἀοιδότερον.

“Aristagora ballò il “Gallo”, io, invece,

con molta fatica rappresentai i bellicosi Temenidi:

mentre quello veniva congedato tra grandi onori, la sventurata

Irnetò è stata cacciata da un unico frastuono di crotali.

Al rogo andate, eroiche imprese! Infatti tra coloro che sono insensibili alle Muse

anche un'allodola canterà in modo più melodioso di un cigno!”

---

AP 11, 195 = HE 36 = 39 Galán Vioque

P p. 534, iterum post 11.361 (P<sup>2</sup> p. 557). Pla 2.24.5 f. 25<sup>r</sup>. Q 25<sup>r</sup>

Διοσκορίδου P P<sup>2</sup> Pl Q : Λουκιλλίου Pl ante corr.

**2** Τημενίδας P<sup>2</sup> Brunck de Bosch Jacobs : Τιμενίδας P Pl Q Lascaris **3** τιμηθεὶς P Pl Q Lascaris : τιμήεις P<sup>2</sup> **4** Ὑρνηθὼ Pl in ras. Q Lascaris : Ὑρνηθω P P<sup>2</sup> • κροτάλων P<sup>2</sup> Pl Lascaris : κροτάλω P • εἷς P P<sup>2</sup> Pl Lascaris : εἰς Salmasius • ψόφος P Pl Q Lascaris : φόβος P<sup>2</sup> **5** ἔτε πρήξιες P Pl Q Lascaris : ὁ πολὺς πόνος P<sup>2</sup> Brunck **6** φθέγγετ' P Ap.R. Brunck : φθέγγετ' P<sup>2</sup> : φθέγγετ' Pl Q Lascaris

In questo epigramma Dioscoride si scaglia contro i gusti teatrali degli alessandrini, i quali mostrano di preferire un pantomimo a un tipo di rappresentazione drammatica più seria. Secondo Maas 1938, 79, colui che parla nell'epigramma non è un attore teatrale, ma lo stesso poeta che ha recitato un poema epico: lo studioso si basa su Σ *ad* A. R. 1, 740 (τὴν δὲ λύραν δοθῆναι Ἀμφίονι ὑπὸ Μουσῶν φησι, Διοσκορίδης δὲ ὑπὸ Ἀπόλλωνος) da cui sembrerebbe che Dioscoride abbia trattato un tema epico (cfr. Wilamowitz-Moellendorff 1924, I, 222). Secondo Weinreich 1948, 11-41, il Dioscoride citato nello scolio sarebbe lo storico e non l'epigrammista: lo studioso ritiene che entrambi gli artisti dell'epigramma siano danzatori di pantomima, uno con un soggetto popolare e l'altro, invece, con un argomento più serio. Tuttavia, come ha mostrato Maas, l'io parlante del componimento deve essere lo stesso Dioscoride, che era un poeta, e non un danzatore (cfr. Webster 1963, 539). La possibilità che un danzatore e un poeta epico si esibissero nello stesso programma a un festival è attestato dall'inclusione di tre poeti epici e di un danzatore in una lista di artisti di Dioniso nelle Tolemaiche (W. Dittenberger, *O.G.I.S.* n. 50; Pickard-Cambridge, *Dramatic Festivals at Athens*, Oxford 1968, 289).

Come si è già osservato a proposito dei componimenti sul teatro, Dioscoride mostra una spiccata predilezione per i drammaturghi del passato e, di conseguenza, non stupisce affatto che in questo epigramma si lamenti per lo scadimento del gusto del pubblico che assisteva alle *performances* drammatiche, attratto maggiormente dalle rappresentazioni che trattavano i temi più popolari al tempo del poeta, come appunto il culto di Cibebe.

### Commento

Γάλλον Ἀρισταγόρης ὠρχήσατο: cfr. *AP* 5, 138, 1 Ἴππον Ἀθήνιον ᾗσεν ; *Pall. AP* 11, 255, 1 Δάφνην καὶ Νιόβην ὠρχήσατο Μέμφις ὁ αἰμός. Platone aveva condannato le danze ὅς Νύμφας τε καὶ Πᾶνας καὶ Σειληνοὺς καὶ Σατύρους ἐπονομάζοντες ... μιμοῦνται κατφωνμένους, περὶ καθαρμοὺς τε καὶ τελετάς τινας ἀποτελούντων (*Lg.* 815<sup>c</sup>). Di Castri

1997, 65, sottolinea la maestria con cui è costruito questo epigramma, in cui appare evidente la predilezione di Dioscoride per le costruzioni parallele e i giochi di incasellamento dei κῶλα secondo regolari simmetrie: “ogni distico coincide con un delimitato blocco sintattico; ogni esametro è segnato dalla dieresi bucolica preceduta dalla cesura pentemimere; notiamo la perfetta corrispondenza dei nessi in *enjambement* nei primi due distici - φιλόπλους / Τημενίδας - τάλαιναν / Ὑρνηθῶ -, e dei due enunciati Ἀρισταγόρης ὠρχήσατο - τιμηθεὶς ἀπεπέμπετο e, con prolessi dell’oggetto, di Τημενίδας ὁ ... διήλθον - Ὑρνηθῶ ψόφος ἐξέβαλεν; nel v. 5 speculari i due nessi εἰς πῦρ - ἐν ἀμούχοις ai bordi del verso. L’espressione proverbiale segna alla fine, come in *AP* 5, 56, un forte slittamento di registro, dopo il vocabolario ricercato e preciso dei primi distici”.

τοὺς δὲ φιλόπλους / Τημενίδας: sembra che Euripide scrisse due tragedie intitolate Τημενίδαι e Τήμενος (*fr.* 592 N.), ma non si conosce la trama di nessuna delle due. Φίλοπλος è una neoformazione di Dioscoride, testimoniata poi in *Epigr. Gr.* 223, 7 (Milet.) Kaibel; Vett. Val. 17, 24; Ptol. *Tetr.* 61, 69. Per il suo uso come epiteto dei Temenidi cfr. E. *fr.* 728-741 φιλεῖ τοι πόλεμος οὐ πάντων τυχεῖν, / ἐς θλῶν δὲ χαίρει πτόμασιν νεανιῶν, / κακιοὺς δὲ μισεῖ. τῇ πόλει μὲν οὖν νόκος τόδ’ ἐστί, / τοῖς δὲ κατθανοῦσιν εὐκλεές; 731 οὐκ ἔστι κρείσσον ἄλλο πλὴν κρατεῖν δορί.

ὁ καμὼν πολλὰ διήλθον ἐγώ: l’espressione ὁ καμὼν πολλὰ sembra sottintendere che la rappresentazione, e forse anche la composizione, di un’opera di questo tipo fosse ben più impegnativa del tema danzato da Aristagora.

ὁ καμὼν πολλὰ: per la *iunctura* in quest’ordine cfr. Gal. 10, 613 ἐκείνος ἄνθρωπος καμὼν πολλὰ; molto più frequente è l’ordine inverso, cfr., e.g., Call. *Aet.* 23, 20 πολλὰκι πολλὰ καμὼν; Nonn. *D.* 25, 197; Q.S. 13, 301; Musae. 259 e, nell’*Antologia*, Rufin. *AP* 5, 75, 5; D.L. *AP* 7, 118, 2; Agath. *AP* 9, 677, 1.

τὴν δὲ τάλαιναν / Ὑρνηθῶ: il personaggio mitico di Irnetò qui è usato come sineddoche per indicare l’intera rappresentazione. Irneto era la figlia di Temeno, uno degli Eraclidi e re di Argo, la quale aveva sposato Deifonte, un altro discendente di

Eracle. Quando Temeno preferì Deifonte ai suoi figli per l'amministrazione del regno, essi lo uccisero; in seguito cercarono di separare Irneto da Deifonte e uno di loro finì per ucciderla durante il rapimento (cfr. Paus. 2, 6-38; Apollod. 2, 8, 5; Hyg. *Fab.* 124; 219).

**κροτάλων εἰς φόφος ἐξέβαλεν:** per la *iunctura* cfr. Sapph. *fr.* 44, 25 V. καὶ ψ[ό]φο[ς] κ]ροτάλ[ων]. Per l'idea cfr. Pl. *Ax.* 368<sup>d</sup> τίς γὰρ ἂν εὐδαιμονήσειε ... εἰ πομπυρεῖται καὶ κροτηθεῖται δῆμου παίγνιον ἐκβαλλόμενον, κυριεπτόμενον, ζημιούμενον, θνησκον, ἐλεούμενον; Cfr. anche l'uso simile di κροτεῖν in Plu. 2, 533<sup>a</sup> e κρότος in Pl. *La.* 184<sup>a</sup>. Κρόταλος si riferisce propriamente alle nacchere usate nel culto di Cibele (cfr. Pi. *Dith.* 70b, 10; Hdt. 2, 60; E. *Hel.* 1308; Arist. *Mir.* 839<sup>a</sup>; Call. *fr.* 761 Pf. Γάλλαι μητρὸς ὀρεῖης φιλόθυροι δρομάδες, αἷς ἔντεα παταγεῖται καὶ χάλκεα κρόταλα) e di Dioniso. Qui è usato in senso più generale, senza alcun riferimento a danze rituali: è probabile che il pubblico si servisse di questi strumenti per esprimere la propria disapprovazione. Il termine si usa anche per designare lo strumento suonato dalle etere nei simposi, cfr., e.g., Mel. *AP* 5, 175, 7-8 καλεῖ σε γὰρ ἡ φιλόκωμος / πηκτὶς καὶ κροτάλων χειροτυπῆς πάταγος.

**εἰς πῦρ ἡρώων ἵτε πρήξεις:** *recusatio* dei temi elevati tipici della poesia epica, secondo i dettami della poetica callimachea, cfr. Call. *Aet.* 1, 1-5; 21-28. Per l'espressione εἰς πῦρ ἵτε cfr. *Il.* 2, 340 ἐν πυρὶ βουλαί τε γενοίαιτο τ'ἀνδρῶν; X. *Smp.* 4, 16 ἐγὼ ... διὰ πυρὸς ἰοίην; X. *Mem.* 1, 3, 9 εἰς πῦρ ἔλοιτο; Lib. *Ep.* 314, 3 καὶ εἰς πῦρ ἐμβαλεῖν.

**ἐν γὰρ ἁμούχοις /καὶ κόρυδος κόκνου φθέγγετ' ἀοιδότερον:** si tratta di un *adynaton*, un procedimento retorico amato dagli autori ellenistici; cfr. H. V. Canter, *The figure ἀδύνατον in Greek and Latin Poetry*, "AJPh" 51, 1930, 32-41; G. O. Rowe, *The Adynaton and the Statement of Perpetuity in the Greek and Latin Poetry*, Vanderbilt University 1963; Id., *The adynaton as a stylistic device*, "AJPh" 81, 1965, 387-396; H. D. Rankin, *The ἀδύνατον as a proof of 'nullam rem e nihilo' in Lucretius (I, 150-180)*, "Emerita" 36, 1968, 309-313. L'espressione usata da Dioscoride è un proverbio: cfr. Eust. 1072, 40 *ad Il.* 16, 492 τὸ δὲ "πολεμιστὰ μετ' ἀνδράσιν" ἀντὶ τοῦ



ἐν ἀνδρείοις. ἐν γὰρ μὴ τοιούτοις καὶ ὁ τυχὼν ἂν λογίζοιτο πολεμιστῆς, εἰ μόνον θράσους τι προβέβληται, καθὰ παροιμία “καὶ ὥς ἐν ἀμούχοις καὶ κόρυδος φθέγγεται”; Zen. 3, 77 ἐν γὰρ ἀμούχοις / καὶ κόρυδος αὐκνους φθέγγεται ἀοιδότερον». Nell’*Antologia*, cfr. in particolare modo AP 9, 380 εἰ κύκνῳ δύναιται κόρυδος παραπλήσιον ἔδειν / τολμῶεν δ’ἐρίσαι κυῶπες ἀηδονίειν, / εἰ κόκκυξ τέτιγος ἐρεῖ λιγυρώτερος εἶναι, / ἴσα ποιεῖν καὶ ἐγὼ Παλλαδίῳ δύναιμαι. Secondo il giudizio popolare degli antichi il verso dell’allodola era prototipo di cacofonia ed emblema di assoluta mancanza di educazione e sensibilità artistica, cfr. Diogen. 6, 50 Μετὰ Μουσῶν Κόρυδος: ἐπὶ τῶν ἀπαιδευτῶν πεπαιδευμένοις συνόντων, e, sopra una specie affine all’allodola, Alciph. 3, 48, 5 ὃν ἐγὼ τῆς ἀχαρίστου φωνῆς ἕνεκα ὀρθοκόρυδον καλεῖσθαι ἔκρινα. Secondo Longo 1967, 79-80, “si prelude con quella specie di gnome conclusiva (“... fra gli incolti anche l’allodola canta meglio del cigno”), che commenta l’enfatico εἰς πῦρ ἡρώων ἔτε πρήξεις (v. 5), agli epigrammi di polemica letteraria, enfatici nei rifiuti e nelle esecrazioni, ricercati nelle scelte lessicali e linguistiche, i quali nell’età augustea rappresentano, come si è visto (cap. I 1), il primo nucleo consistente della fioritura scottica. Nello stesso tempo l’epigramma è un esempio di quel tipo anedddotico che, come si è già detto (cfr. pp. 79 s.), fu portato alla sua migliore espressione dai poeti scottici di età neroniana, da Nicarco in particolare”.

Οὐκέτ' Ἀλεξανδρεῦσι τὰ τίμια χῶ Πτολεμαίου

Μόσχος ἐν ἡιθέοις λαμπάδι κῦδος ἔχει,

ὁ Πτολεμαίου Μόσχος, ἰὼ πόλι· ποῦ δὲ τὰ μητρὸς

αἴσχεα πανδήμου τ' ἐργασίαι τέγεος;

ποῦ δὲ [                    ] κυφόρβια; τίκτετε, πόρνοι,

τίκτετε, τῷ Μόσχου πειθόμεναι στεφάνῳ.

“Gli onori tra gli alessandrini non sono più onori: Mosco,

il figlio di Tolemeo, detiene la gloria nella corsa delle fiaccole tra i giovani.

Mosco, il figlio di Tolemeo! Ahimè, città! Dove sono andate a finire

le vergogne della madre e i traffici della casa comune?

Dove ... i porcili? Partorite, prostitute,

partorite pure, persuase dalla corona di Mosco!”

---

AP 11, 363 = HE 37 = 40 Galán Vioque

P p. 557. Caret Pl

Διοσκορίδου P

**2** et **3** Μόσχος Chardon de la Rochette : μόσχος Jacobs **4** πανδήμου Jacobs Gow Page : πάνδημοί P Galán Vioque **5** lacuna VII litterae in P Jacobs Gow Page : κακάρια ποῦ δὲ supplevit Chardon de la Rochette Jacobs in adnot. Boissonade Dübner : πατρὸς ὀυπώντα aut λιμηρά commendat Gow in adnot.

In questo epigramma Dioscoride si accanisce contro la degenerazione dei suoi tempi, in cui anche il figlio illegittimo di un certo Tolemeo e di una prostituta può partecipare ad Alessandria a una λαμπαδηδρομία ed essere incoronato vincitore. Il componimento mescola espressioni solenni, tipiche degli epinici, e termini volgari, soprattutto nella seconda parte, per attaccare le vergognose origini di Mosco.

### Commento

Οὐκέτ' Ἀλεξανδρεῦσι τὰ τίμια: ho tradotto seguendo l'interpretazione di Jacobs<sup>1</sup> (13, 706-707), che intende l'espressione nel senso di οὐκέτι τὰ τίμια τίμιά ἐστι. Paton traduce invece “gone is the honour of the Alexandrians”, mentre per Gow 1963, 529, “prizes (or privileges) are no longer for Alexandrians”, con un'allusione al basso lignaggio dal quale proviene il vincitore.

τὰ τίμια: qui forse Dioscoride si ispira al linguaggio di Pindaro, che usa questo termine per riferirsi agli onori concessi dagli dei agli uomini, cfr. *O.* 2, 65-66 παρὰ μὲν τιμίοις / θεῶν; *fr.* 221, 1-2 *M.* ἀλλοπόδων μὲν τιν' εὐφραίνουσιν ἵππων / τίμια καὶ στέφανοι; *P.* 4, 69; 4, 260.

χῶ Πτολεμαίου / Μόσχος ἐν ἡιθέοις λαμπάδι κῦδος ἔχει: il nome Πτολεμαῖος è comune fuori dalla casa reale e qui chiaramente non designa un membro di essa (solo Pontani 1980, 745, n. 631, ipotizza che si tratti di Tolemeo IV Filopatore), anche se il suo carattere solenne contrasta con il nome Μόσχος, che è maggiormente usato.

λαμπάδι: qui equivale a λαμπαδηδρομία, come per esempio in *Is.* 6, 60 γεγυμνασιάρχῃ δὲ λαμπάδι. Non si sa nulla dell'esistenza di corse con le fiaccole ad Alessandria; per quelle ad Atene cfr. *GVI* 945 (Chio, II secolo a. c.) ἑβδομον εἰς δέκατόν τε βίου λυκάβαντα περῶντα μοῖρά με πρὸς θαλάμους ἄρπασε Περσεφόνας, λαμπάδα γὰρ ζωᾶς με δραμεῖν μόνον ἤθελε δαίμων τὸν δὲ μακρὸν γήρως οὐκ ἐτίθει δόλιχον; *Paus.* 1, 30, 2 Τιμαγόρου κατέστη τοῖς μετοίκοις νομίζειν. ἐν Ἀκαδημίᾳ δέ ἐστι Προμηθέως βωμός, καὶ θεοῦσιν ἀπ' αὐτοῦ πρὸς τὴν πόλιν ἔχοντες καιομένας λαμπάδας· τὸ δὲ ἀγώνισμα ὁμοῦ τῷ δρόμῳ φυλάττει τὴν δῶδα ἔτι καιομένην ἐστίν, ἀποσβεσθείσης δὲ οὐδὲν

ἔτι τῆς νίκης τῷ πρώτῳ, δευτέρῳ δὲ ἀντ' αὐτοῦ μέτεστιν· εἰ δὲ μηδὲ τούτῳ καίοιτο, ὁ τρίτος ἐστὶν ὁ κραιπνὸν· εἰ δὲ καὶ πᾶσιν ἀποσβεσθείη. οὐδεὶς ἐστὶν ὅτῳ καταλείπεται ἡ νίκη; per il motivo della corsa con le fiaccole nell'*Antologia* cfr. Alc. Mess. *AP* 12, 29 (= *HE* 7), 2; Crin. *AP* 6, 100 (= *GP* 8). Sulla λαμπαδηδρομία vd. E. N. Gardiner, *Greek Athletic Sports*, Oxford 1955, 292; Jüthner in *RE* 12, 1, 569; Fraenkel *ad* A. A. 314. L'espressione λαμπάδι νικᾶν è attestata in iscrizioni che celebrano la vittoria di un atleta in una λαμπαδηδρομία, cfr. *IG* 2<sup>2</sup>, 957.

κῶδος: termine omerico che si usa in riferimento alla gloria ottenuta in battaglia; qui, come spesso in Pindaro e Bacchilide (cfr. Pi. *O.* 3, 39; 4, 11; [5, 7]; 8, 54; 9, 88; B. 1, 160; 6, 3; 10, 17 S.-M.), indica la gloria ottenuta in una competizione atletica.

ὁ Πτολεμαίου Μόσχος: l'epanalessi serve a enfatizzare l'indignazione.

ὠδὸν πόλι: lamenti di questo tipo sono frequenti nella tragedia, cfr., e.g., S. *OC* 833; *Ant.* 842; *OT* 629; E. *Hipp.* 884; ecc.

ποῦ δὲ τὰ μητρὸς / αἵσχεα πανδήμου τ' ἐργασίαι τέγεος;: rifacendosi alla tradizione degli epinici, Dioscoride inserisce in questi versi dei riferimenti al lignaggio del vincitore. Le due domande retoriche servono a veicolare lo sdegno del poeta contro la città di Alessandria, che ha osato premiare un individuo di così bassa stirpe.

πανδήμου: ho accolto, con Gow-Page, la congettura di Jacobs (1817, 717: “πανδήμου scripsi. τέγος πάνδημον est vile lupanar, quod omnibus patet”). Galán Vioque, al contrario, mantiene la lezione di P πάνδημοι, ricordando la ricorrenza di espressioni come πάνδημοι ἐρασταί (Pl. *Smp.* 181<sup>e</sup>), πάνδημος Ἑρώς (Pl. *Smp.* 180<sup>e</sup>; X. *Smp.* 8,9) πάνδημος Ἀφροδίτη (Pl. *Smp.* 181<sup>a</sup>; *IG* 2<sup>2</sup>, 659; *SIG* 1014, 57; Paus. 1, 22, 3; Luc. *DMeretr.* 7, 1).

ἐργασίαι: eufemismo per indicare le “pratiche” della prostituzione, come in Hdt. 2, 135; Dem. 18, 129; cfr. Nicarch. *AP* 6, 285 (= *HE* 2), 9-10 εἴπε δέ, παντός σοι δεικνύην ἀπὸ λήμματος οἶσιν, / Κύπρι, σὺ δ' ἐργασίην καὶ λαβὴ καὶ μετάδος e l'interpretazione dell'epigramma di Gow e Tarán 1979, 119.

**τέγος:** il termine indica un bordello; si ritrova con questo significato in Plb. 12, 13, 2 τῶν ἀπὸ τέγους ἀπὸ τοῦ σώματος εἰργασμένων οὐδείς; Man. 6, 143; X. Eph. 5, 7; Orac. Sib. 3, 186. Come osserva Gow, probabilmente il sostantivo qui fa riferimento all’abitazione privata nella quale la prostituta esercita il suo lavoro più che a un bordello vero e proprio. Cfr. Clem. Alex. Paed. 3, 3, 21, 2 ἐπὶ τέγους -στᾶσι παρ’ αὐτοῖς τὴν χάρια τὴν -αυτῶν εἰς ὕβριν ἡδονῆς πιπράσκουσιν γυναῖκες; 3, 11, 74, 4 ἔνθα καὶ -ταιρικῶς κειομένηναι, ὥσπερ ἐπὶ τέγους καθεζόμεναι, διημερεύουσι; Jos. A. J. 19, 9, 1 ἐπὶ τῶν τεγῶν; Hdt. 2, 121 e 122 ἐπ’ οἰκήματος, -των; Aeschin. 1, 96; Dinarch. 1, 23, et al. Stesso significato può avere στεγός, e da esso deriva στεγῆτις, “prostituta”.

**κυφόρβια:** κυφόρβιον, variante del più testimoniato κυοφόρβιον, significa “mandria di porci”, ma, come osserva Gow, può probabilmente indicare anche il luogo in cui erano tenuti i maiali (cfr. ὑοφορβεῖον) ed essere qui usato come una forma di insulto (cfr. ὑηνία, ὑηνός), come per esempio *pigsty* in inglese (Gow-Page 1965, II, 267-268). Il supplemento κιασάρια ποῦ δὲ di Chardon de la Rochette (*Mélanges de critique et de philologie*, Paris 1812, 1, 141), raccomandato da Jacobs e stampato da Dübner, Beckby e Pontani, secondo Gow non è convincente né in relazione al contenuto né per il metro, dal momento che l’attività della madre di Mosco è già stata trattata al v. 4 e quello che manca, semmai, è un riferimento al lavoro del padre, il quale viene attaccato al v. 1 e al v. 3, ma senza alcuna spiegazione. Lo studioso suggerisce πατρὸς λιμηρά vel ῥυπόωντα, anche se poi osserva: “if Ptolemaeus was literally a swineheard ῥυπόωντα, λιμηρά, vel sim. would serve; if his trade was more disreputable, something stronger would be needed” (Gow-Page 1965, II, 268). Sulla base del presunto significato osceno di ὕς (equivalente a quello di χοῖρος) in Machon ap. Ath. (ma su questo passo cfr. M. Brioso, *Machon*, Fr. XVI 327-332 Gow, “QUCC” 39, 1991, 115-118), “κυφόρβια might mean πορνοβοσκεία, stews” (Gow, *HE*, II, 268).

**τίκτετε, πόρναι, / τίκτετε:** la ripetizione del verbo ha chiaramente un valore ironico e serve a ribadire lo sdegno sprezzante del poeta per situazioni come quelle descritte nell’epigramma.

τῷ Μόσχου πειθόμεναι στεφάνῳ: secondo Harvey 1979, 170, il termine στεφανος, che indica la corona del vincitore di una competizione atletica, avrebbe in questo epigramma il valore osceno di *podex*, come in *AP* 5, 142; *Strat. AP* 12, 8; *Poll.* 2, 211. “It will be noted that στεφάνῳ, the obscene point, is at the end of the epigram” (Harvey 1979, 170). Su questo significato di στεφανος cfr. Jacobs<sup>1</sup> (10, 58) e G. Giangrande, *AP* 5, 142 (= *Gow-Page*, *Hell. Epigr.* 3746 *f.*), “Eranos” 77, 1979, 171.

### 38

Λυδὸς ἐγώ, ναὶ Λυδός, ἐλευθερίῳ δέ με τύμβῳ,

δέσποτα, Τιμάνθη τὸν σὸν ἔθου τροφέα.

εὐαίων ἀκινῆ τείνοις βίον, ἦν δ' ὑπὸ γήρως

πρὸς με μόλης σὸς ἐγώ, δέσποτα, κῆν Ἀίδη

---

*AP* 7, 178 = *HE* 38 = 37 Galán Vioque

P p. 233. Pla 3.12.1 f. 35<sup>r</sup>. Q 35<sup>v</sup>

Διοσκορίδου P I Q Lascaris : Διοσκορίδου Νικοπολίτου C

εἰς Τιμάνθη δοῦλον Λυδὸν γένος C

εἰς δοῦλόν τινα Λυδὸν ὑπὸ τοῦ ἰδίου δεσπότης θαπτόμενον J in marg.

**1** Λυδὸς ... Λυδός P P I Q : δοῦλος C *supra* Λυδός utroque loco P P I Q : Λυδός ἐγώ, ναὶ δοῦλος Salmasius : Δοῦλος ἐγώ, ναὶ δοῦλος Lascaris • δέ με P P I Q Lascaris : δ' ἐμὲ Brunck **3** εὐαίων Brunck Jacobs Dübner Gow Page : εὐαίων' P P I Q Lascaris Galán Vioque • ἀκινῆ C P I Q Lascaris : ἀκινῆ P : ἀκινῆς F.W. Schmidt Waltz **4** κῆν P P I Q Lascaris : κ'εῖν C

“Io sono Lidio, sì, Lidio, ma nella tomba di un uomo libero,  
 padrone, mi hai interrato, me, Timante, il tuo pedagogo.  
 Possa tu, felice, passare una vita senza affanni, e quando per la vecchiaia  
 giungerai da me, io, padrone, sarò il tuo servo anche nell’Ade”.

Uno schiavo lidio esprime la sua gratitudine nei confronti del padrone che gli ha riservato una sepoltura di livello superiore a quello che gli sarebbe spettato e gli assicura la sua devozione anche nell’aldilà.

Secondo alcuni studiosi (J.-G. Schneider, A. Meineke, O. Benndorf, R. Reitzenstein e G. Knaack) il Dioscoride di Nicopoli cui il componimento è attribuito sarebbe un poeta diverso dal Dioscoride autore degli altri epigrammi; il Knaack, in particolare, ritiene che a questo poeta nicopolitano bisognerebbe attribuire anche *AP* 7, 162 (*HE* 28) in virtù delle somiglianze tematiche e stilistiche. Al contrario De Gregori 1901, 190, sostiene che l’autore di entrambi i due componimenti è lo stesso Dioscoride ‘alessandrino’: “che l’autore di questo possa ritenersi lo stesso dell’ep. 162 su Eufrate (assegnato esplicitamente a Dioscuride, senza indicazione di patria), lo mostrano, a mio avviso: la grande affinità dei due argomenti; le ripetizioni formali, quasi identiche: 178, 1: *Λυδὸς ἐγώ, καὶ Λυδός· - δέσποτα*, 162, 2, 3: *Πέρσης εἰμὶ -, Πέρσης αὐθιγενής, καὶ δέσποτα*; la somiglianza della struttura metrica e sintattica delle due chiuse [...]”. Anche Gow ritiene che non ci siano sufficienti motivi per separare questo componimento dagli altri trasmessi sotto il nome di Dioscoride e, anzi, avanza l’ipotesi che l’etnico faccia riferimento al reale luogo di provenienza del poeta, ricordando che anche nel caso di Automedonte l’etnico compare in uno solo dei suoi dodici epigrammi, e precisamente in *AP* 11, 46 = *GP* 1 (*Ἀυτομέδοντος Κυζικηνοῦ*: in realtà P e Pl riportano *Ἀντιμέδοντος*, cfr. *GP*, II, 17) e che, allo stesso modo, il luogo d’origine di Crinagora è indicato unicamente in *AP* 6, 227 = *GP* 3 (*Κριναγόρου Μυτιληναίου*). Dal momento che diversi elementi presenti nei suoi epigrammi sembrerebbero mettere in relazione Dioscoride con l’Egitto e, in particolare, con

Alessandria, secondo Gow Nicopoli potrebbe essere il sobborgo a est di Alessandria dove Ottaviano sconfisse Antonio (Gow-Page 1965, II, 268).

### Commento

**Λυδὸς ἐγώ, ναὶ Λυδός:** cfr. *AP* 7, 162, 2-3 Πέρσης εἰμὶ .../ Πέρσης αὐθιγενής, ναὶ δέσποτα. Λυδός è l'appellativo dello schiavo Timante probabilmente in virtù della sua patria d'origine. La Lidia era una delle regioni che riforniva maggiormente di schiavi la Grecia (cfr., e.g., *E. Alc.* 675-676 ὃ παῖ, τίν' ἀρχεῖς, πότρεα Λυδὸν ἢ Φρύγα / κακοῖς ἐλαύνειν ἄργυρῶνητον céθεν; *Cic. Flac.* 65 *quis unquam Graecus esset comoediam scripsit in qua servus primarum partium non Lydus esset?*) al punto che il termine potrebbe intendersi come metonimia per "schiavo"; cfr. Veniero 1905, 123: "Ma non vi ha dubbio che Λυδὸς in ogni caso debba esser preso nel senso di δοῦλος".

**Τιμάνθη:** nome non raro, ma insolito per uno schiavo. Per l'accusativo in -η dei nomi propri in -ης cfr. K.-B. 1, 1, 512; Gow-Page 1965, II, 199 n. *ad Call. AP* 7, 453 (= *HE* 46), 2 Νικοτέλην: "Compound proper-names in -ης tend to make acc. in -ην from the fourth cent. onwards though retaining 3<sup>rd</sup> decl. forms in the other cases".

**τροφέα:** il termine è usato per indicare un uomo che è responsabile dell'educazione dei principi ellenistici (Ditt. *O.G.I.S.* 148, 256) e qui equivale certamente a παιδαγωγός.

**εὐαίων:** P e Pl riportano εὐαίων', che è conservato nel testo di Galán Vioque; io ho preferito accogliere la correzione di Brunck dell'attributo al nominativo, considerato che εὐαίων, benché sia naturalmente riferito anche a termini come βίोटος (*A. Pers.* 711; *S. Tr.* 81) o πλοῦτος (*S. fr.* 592, 3), è un aggettivo che esprime un grado di felicità divina e mi sembra che sia più adatto a una persona nei confronti della quale lo schiavo vuole esprimere una devozione pari a quella che solitamente i sudditi manifestano verso i sovrani; cfr. *E. Io.* 1225-127 ὃ Παιᾶν ὃ Παιάν, / εὐαίων εὐαίων / εἴης, ὃ Λατοῦς παῖ; *Call. Del.* 292; *Lav. Pall.* 117 ὀλβίεταν δ' ἐρέει σε καὶ εὐαίωνα



γενέσθαι; *AP* 5, 146, 3 εὐαίων ἐν πᾶσιν ἄρ' ἕλκος Βερενίκαι; 7, 449, 3 πῶς οὐκ εὐαίων ὁ Λουκάστιος. Cfr. in particolare P. Ferrari *ad Call. Lav. Pall.* 117 (in G. Zanetto, *Callimaco. Epigrammi*, Milano 1992, 82): “εὐαίων (“beata”) è solitamente riferito ad esseri divini. Il fatto che qui venga attribuito a Berenice è indicativo del rispetto devozionale di cui erano oggetto i sovrani egiziani, anche in età ellenistica”.

ἦν δ' ὑπὸ γήρως / πρὸς με μόλης εὐς ἐγώ, δέσποτα, κῆν Ἀΐδη: per una simile espressione di fedeltà cfr. *AP* 7, 179, 1-2 Σοὶ καὶ ὑπὸ γῆν, ναί, δέσποτα, πιστὸς ὑπάρχω, / ὥς πάρος, εὐνοίης οὐκ ἐπιληθόμενος. Simile dal punto di vista metrico e sintattico la chiusa di *AP* 7, 162 (= *HE* 28), 5-6 μηδ' ἐπὶ νεκρῷ / λουτρὰ χέλης· céβομαι, δέσποτα, καὶ ποταμούς.

εὐς ἐγώ: tipica espressione di sottomissione di uno schiavo nei confronti del suo padrone, cfr. *e.g.* Plaut. *Capt.* 668 *tuus sum*; *Amph.* 564.

Τὴν γοεραῖς πνεύσασαν ἐν ὠδίνεσσι Λαμίσκη

ὑστατα, Νικαρέτης παῖδα καὶ Εὐπόλιδος,

εὖν βρέφεσιν διδύμοις, Σαμίην γένος, αἱ παρὰ Νείλῳ

κρύπτουσιν Λιβύης ἡόνες εἰκοσέτιν.

ἀλλά, κόραι, τῇ παιδὶ λεχώια δῶρα φέρουσαι

θερμὰ κατὰ ψυχροῦ δάκρυα χεῖτε τάφου.

“Lamisca, che respirò tra i penosi dolori del parto

per l’ultima volta, la figlia di Nicarete ed Eupoli,

insieme ai suoi due gemelli, samia di stirpe, le coste della Libia

presso il Nilo la coprono, all’età di venti anni.

Orsù, fanciulle che portate doni da puerpera alla ragazza,

versate calde lacrime sulla fredda tomba”.

---

AP 7, 166 = HE 39 = 33 Galán Vioque

P p. 231

Pla 3.11.2 f. 33<sup>v</sup>

Q 34<sup>r</sup>

5-6 habet *Suda* s.v. λεχώια

Διοσκορίδου οἱ δὲ Νικάρχου C Pla Q Ald.<sup>2</sup> de Bosch : Διοσκορίδου Lascaris Ald.<sup>2</sup> Iuntin.

εἰς Λαμίσκη τὴν Σαμίαν δυστοκήσασαν ἐν Λιβύῃ J

3 βρέφεσιν C Pl Q Lascaris : φρέφεσιν P ... αἱ παρὰ Νείλῳ Pl Q Lascaris : απρανειλω P : αἱ πρᾶνεῖλω C

Il componimento ricorda una giovane donna morta dando alla luce due gemelli. Gli epigrammi funerari sulle partorienti morte sono numerosi, cfr., *e.g.*, Pers. *AP* 7, 730; Leon. *AP* 7, 163; Theodorid. *AP* 7, 528; Antip. Sid. *AP* 7, 168; 464; Diod. *AP* 6, 348. Quello della *mors immatura* è un tema ricorrente negli epigrammi (cfr. E. Griessmair, *Das Motiv der Mors immatura in den griechischen metrischen Grabinschriften*, Innsbruck 1966) ed era presente anche nelle iscrizioni reali, cfr., *e.g.*, *GVI* 1663 (Rodi, circa III a. C.) οὐ τὸ θανεῖν ἀλγεινόν, ὅπερ καὶ πᾶσι πρόκειται, / ἀλλὰ πρὶν ἡλικίας καὶ γονέων πρότερον, e *GVI* 1680. 1-4 (Egitto, III-II a.C.) τί πλέον ἔστ' εἰς τέκνα πονεῖν ἢ πρὸς τί προτιμᾶν, / εἰ μὴ Ζῆνα κριτὴν ἔχομεν, ἀλλ' Ἀίδην; / δις δέκα γάρ μ' ἐκόμῃσε πατὴρ ἔτη, οὐ δ' ἐτέλεσσα / νυμφιδίων θαλάμων εἰς ὑμέναια λέχη.

Come osserva Di Castri 1996, 49, questo insieme ad *AP* 7, 167 (40) è uno dei pochi epigrammi di Dioscoride in cui incontriamo tutti i requisiti per identificare la protagonista del componimento, per cui è possibile ipotizzare che si tratti di un epitafio reale. L'attribuzione dell'epigramma è dubbia (Διοσκορίδου οἱ δὲ Νικάρχου C Pla): per quanto riguarda Nicarco, R. Weisshäupl distingue due epigrammisti con questo nome, uno di età ellenistica, al quale G. Knaack attribuisce l'epigramma, e un altro più tardo (cfr. Gow-Page 1965, II, 425). Secondo H. Stadtmüller, che giustamente attribuisce il componimento a Dioscoride sulla base delle somiglianze nello stile e nella disposizione delle parole (cfr., in particolare, al v. 3 la clausola αἰ παρὰ Νείλῳ con *AP* 7, 708, 5 καὶ παρὰ Νείλῳ), chi aggiunse οἱ δὲ Νικάρχου fu indotto in errore dal nome Νικαρέτης che si trova al v. 2; anche *AP* 6, 285, in cui al v. 2 compare lo stesso nome, è attribuito dal copista di P a Nicarco, con riserva (Νικάρχου δοκεῖ).

### Commento

Τὴν γοεραῖς πνεύσασαν ἐν ὠδίνεσσι Λαμίσκην / ὕστατα, Νικαρέτης παῖδα καὶ Εὐπόλιδος: la specificazione del nome e della parentela del defunto è un elemento caratteristico delle vere iscrizioni funerarie. Il v. 1 presenta una struttura molto ricercata, con l'articolo e il nome della donna che fanno da cornice al participio, πνεύσασαν, collocato al centro, ad anticipare il concetto chiave del componimento che

si definirà con certezza solo all'inizio del v. 2, con ὕστατα in *enjambement*, quasi a riprodurre la lunga e penosa agonia della partoriente durante il travaglio fino all'esalazione dell'ultimo respiro.

**Λαμίεικην**: il nome non è attestato altrove, mentre si trova il maschile Λαμίεικος (Pl. *Ep.* 350<sup>b</sup>1; Meliss. *fr.* 11, 2 (*apud* Palaeph. 22, 1 Festa) ἀεὶ δὲ ἔγωγε ἐπαινῶ τοὺς συγγράφεις Μελισσον καὶ Λαμίεικον τὸν Σάμιον ἐν ἀρχῇ λέγοντας).

**ὕστατα**: ha qui valore avverbiale e, insieme a πνεύσασαν, equivale a “morire”.

**ἀλλά, κόραι, τῇ παιδὶ λεχώια δῶρα φέρουσαι / θερμὰ κατὰ ψυχροῦ δάκρυα χεῖτε τάφου**: per l'espressione λεχώια δῶρα cfr. *Suda* s.v. λεχώια· τὰ ἐπὶ τῇ λοχείᾳ συμβαίνοντα. Non ci sono testimonianze del fatto che si facessero regali alla madre in occasione del parto; probabilmente qui Dioscoride gioca con il costume di offrire libagioni funebri ai defunti, considerato che in questo caso nascita e morte sono state un tutt'uno; cfr. Dübner *ad loc.* 1, 436: “non revera munera, qualia puerperis offerri solent, sed inferias”. La richiesta al viandante di tributare gli onori funebri ricorre spesso negli epigrammi funerari: qui appare evidente il contrasto forte che si viene a istituire tra la vita, simboleggiata dall'evento del parto, in questo caso addirittura gemellare, e dalle calde lacrime menzionate nell'ultimo verso, e la morte che ha colpito ingiustamente una madre ancora giovanissima e i suoi due neonati, esemplificata con l'immagine della fredda tomba. L'eccezionalità della situazione fa sì che la richiesta di onori funebri venga rivolta alle giovani fanciulle che, in condizioni di normalità, si sarebbero recate dalla neomamma per omaggiarla con regali per il parto.

**παιδὶ**: cfr. Dübner *ad loc.* 1, 436: “Παῖς vocatur Lamisca ob teneram qua obiit aetatem”.

**θερμὰ κατὰ ψυχροῦ δάκρυα χεῖτε τάφου**: l'ossimoro di questo verso serve a veicolare l'idea dell'intollerabile ingiustizia della *mors immatura*; la richiesta di spargere lacrime sulla tomba è un *topos* degli epigrammi funerari, cfr. *GVI* 804 μᾶλλον δὲ καλῶς, πάροδεν, τὴν ἐμὴν τύχην / βαῖν, ὃ φίλον σοι, καὶ τύχοις ὅσων θέλεις; 1231 μή τις

ἀδάκρυτος παρίτω τόδε c̃αμα νέοιο, / ἀλλ' ἐπὶ οἷ τὸ πάθος τοῦτο νομίσσάμενος / οἰκτισάτω  
πινυτὸν Νικομήδεα θεόφρωνος υἱόν ...; 1232 ὦ ξεῖνε, τόνδε τύμβον ἄγχι σε βλέπων /  
δάκρυε τὴν τάλαιναν, τὴν ἐπὶ ξένης / ἔκρυψε κευθμῶν ἔγκυον πεπλωμένης; Isid. AP 7, 280,  
3-4 ἐς δὲ τοιαύταν κόνιν / μὴ σπέρμα πυρῶν, ἀλλὰ χεῦε δάκρυα; Mart. 7, 96, 6 da  
*lacrimas tumulo, qui legis ista meo*.

θερμὰ ... δάκρυα χεῖτε: *iunctura* ricorrente in Omero, cfr. *Il.* 16, 3 δάκρυα θερμὰ χέων  
(= 18, 17; 235); 7, 426 δάκρυα θερμὰ χέοντες; 17, 437-438; *Od.* 4, 523; 19, 362; 24,  
46.

θερμὰ κατὰ ψυχροῦ δάκρυα ... τάφου: il gusto per i contrasti è tipico degli epigrammi  
funerari letterari. Ψυχρός è tradizionalmente messo in relazione con la morte, cfr. S.  
*Ant.* 88 θερμὴν ἐπὶ ψυχροῖσι καρδίαν ἔχεις; *OC* 621-622 ἦν' οὐμὸς εὐδῶν καὶ  
κεκρυμμένος νέκυς / ψυχρός ποτ' αὐτῶν θερμὸν αἶμα πίεται, un passo che, secondo  
Dübner (1, 436), ha ispirato Dioscoride.

Ἀρχέλεώ με δάμαρτα Πολυξείνην, Θεοδέκτου

παῖδα καὶ αἰνοπαθοῦς, ἔννεπε, Δημαρέτης,

ὅσσον ἐπ' ὠδῖσιν καὶ μητέρα· παῖδα δὲ δαίμων

ἔφθασεν οὐδ' αὐτῶν εἴκοσιν ἡλίων,

ὀκτωκαιδεκτίς δ' αὐτῇ θάνον ἄρτι τεκοῦσα

ἄρτι δὲ καὶ νύμφη, πάντ' ὀλιγοχρόνιος.

“Di’ che il mio nome è Polissena, la sposa di Archelao,  
figlia di Teodette e di Demareta dai gravi patimenti,  
quanto alle doglie del parto, anche madre; ma il figlio il destino  
lo raggiunse quando non aveva neanche venti giorni,  
mentre a diciotto anni io stessa morii, dopo aver partorito da poco,  
da poco anche sposa, tutto in breve tempo!”.

---

AP 7, 167 = HE 40 = 34 Galán Vioque

P p. 231

Pla 3.11.3 f. 33<sup>v</sup>

Q 34<sup>r</sup>

6 habet *Suda* s.v. πάντολιγοχρόνιος

τοῦ αὐτοῦ [sc. Διοσκορίδου], οἱ δὲ Ἑκαταίου Θασίου C Pl Q Ald<sup>2</sup>. Ascens. De Bosch : τοῦ αὐτοῦ Lascaris Ald.<sup>1</sup> Iuntin.

εἰς Πολυξένην γυναῖκα Ἀρχελάου J

1 Ἀρχέλεώ C Pl Q Lascaris : 1 Ἀρχέλεω P • Θεοδέκτου Pl Q Lascaris : Θεοδεύκτου P 3 δὲ Brunck : τε P Pl Q Lascaris 4 αὐτῶν P Pl Q Lascaris : ἀντῶντ' Stadtmüller in app. crit. : αὐτως Agar : αὐτὸν Brunck de Bosch alii alia 5 ὀκτωκαιδεκτίς P Lascaris : ὀκτωκαιδεκτής Pl (η supra ι) Q • αὐτῇ C Pl Q Lascaris : αὐτῇ P 6 πάντ' ὀλιγοχρόνιος C Pl Q Lascaris : πάντολιγοχρόνιος P *Suda* Brunck Jacobs Meineke

## Commento

Epitafio parlante di una donna morta di parto che si rivolge al passante chiedendogli di diffondere la sua identità e la sua storia. La paternità di questo epigramma è dubbia: il correttore di P e Planude oscillano nell'attribuzione tra Dioscoride ed Ecateo di Taso, un poeta del quale non sappiamo nulla. Lo stile e l'argomento dell'epigramma ricordano molto il precedente, per cui non è inverosimile che sia opera di Dioscoride; d'altra parte, l'impossibilità di fare confronti con altri componimenti di questo Ecateo non consente di pervenire a una conclusione certa: secondo Gow, "the adscription is so recondite that it should perhaps be taken seriously" (Gow-Page 1965, II, 270).

**δάμαρτα**: termine poetico, proprio della tragedia; cfr. *Il.* 3, 122; *Pi. N.* 4, 57; *A. Pr.* 834; *S. OT* 930; *E. Alc.* 930; *Andr.* 4.

**Πολυξείνην**: forma epica di Πολυξένη, che sembra noto solo in ambito mitologico, mentre il maschile Πολύξενος è comune, così come Ἀρχέλαος.

**αἰνοπαθοῦς ... Δημαρέτης**: il nome Δημαρέτη ricorre solo qui nell'*Antologia*, così come l'attributo αἰνοπαθής, che è frequente nelle iscrizioni reali, cfr. *GVI* 1, 924, 14; 1, 1292, 2; 1, 1554, 5; 1, 2030, 16; *SEG* 26, 405.

**ξυνεπε**: nelle iscrizioni è abituale la richiesta al passante di diffondere l'identità del defunto o di trasmettere un messaggio, cfr., *e.g.*, *AP* 7, 249 (= Simon. 22b Page) ὃ ξεῖν', ἀγγέλλειν Λακεδαιμονίοις, ὅτι τῇδε / κείμεθα τοῖς κείνων ῥήμασι πειθόμενοι; *GVI* 1353 (Alessandria, metà del III a. C.): πάτρην Ἡράκλειαν, ὁδοιπόροι, ἦν τις ἵκηται, / εἰπεῖν· ὠδῖνες παῖδα Πολυκράτεος / ἡγαγον εἰς Ἀίδην Ἀγαθόκλεαν· οὐ γὰρ ἐλαφραί / ἦντῃσαν τέκνου πρὸς φάος ἐρχομένου.

**ᾠσσαν ἐπ' ὠδῖσιν καὶ μητέρα**: cfr. Gow-Page 1965, II, 270: "a mother too so far as birth-pangs made me one", "qualified me for the name".

**δαίμων**: può equivalere a τύχη, μοῖρα o μόρος , cfr. Call. *AP* 12, 71, 3-4 ἢ ῥά σε δαίμων / οὐμὸς ἔχει e, come osserva Gow (Gow-Page 1965, II, 270), può anche arrivare a significare “morte”, cfr. *Il.* 8, 166 πάρος τοι δαίμονα δώσω. Per quest’uso di φθάνω cfr. *Il.* 11, 451 φθῇ σε τέλος θανάτοιο κιχήμενον.

**οὐδ’ αὐτῶν εἵκοσιν ἡελίων**: ἡελίων è genitivo d’età, cfr. X. *An.* 7, 4, 16 Σιλανδὸς Μακίστιος ἐτῶν ὡς ὀκτωκαίδεκα σημαίνει; Theoc. 14, 16. Ἥλιος con il significato di “giorno” è frequente, cfr. A. A. 580; S. *El.* 424; E. *Hel.* 651; Antip. *AP* 6, 291, 8; Apollonid. 10, 19, 4; in Herod. 10,1 significa “anno”. Non ci sono paralleli per la forma αὐτῶν con questa costruzione; secondo Gow, si tratta dell’uso di αὐτός come μόνος (*LSJ* I.3). Lo studioso considera possibile anche la forma αὐτως proposta da T. L. Agar (“CQ” 17, 83): “a paltry twenty days” (*HE*, II, 270). Galán Vioque, invece, suggerisce che l’espressione si possa considerare riferita al figlio morto, con il significato di “suoi giorni”, cioè “los que le correspondían”, cfr. Ov. *am.* 2, 2, 46 *ante suos annos occidit*; *ars* 3, 18 *ante annos occubuisse suos* (Galán Vioque 2001, 353).

**ἄρτι ... / ἄρτι ...**: cfr. Antip. *AP* 7, 210, 1 Ἄρτι νεηγενέων σε, χελιδονί, μητέρα τέκνων, / ἄρτι σε θάλλουσεν παῖδας ὑπὸ πτέρυγι. Ἄρτι è un avverbio prevalentemente prosaico, raro in poesia, a eccezione della tragedia; cfr. Seelbach *ad* Theodorid. *AP* 16, 132, 4: “ἄρτι ist bei den Epigrammatikern ein beliebtes Mittel der Dramatisierung, das von ihnen gerade auch in Beschreibungen von Kunstwerken angewendet wird”.

**πάντ’ ὀλιγοχρόνιος**: per ὀλιγοχρόνιος cfr. [Pl.] *AP* 5, 79, 3-4 εἰ δ’ ἄρ’ δὲ μὴ γίγνοιτο νοεῖς, τοῦτ’ αὐτὸ λαβοῦσα / κίεψαι τὴν ὥρην ὡς ὀλιγοχρόνιος; Leon. *AP* 7, 648, 2 ὀλιγοχρονίης ἀψάμενος κεφαλῆς.



Ταῦρε, μάτην ἐπὶ πόρτιν ἐπείγεται· ἔστι γὰρ ἄπνους

ἀλλὰ τ'ὁ βουπλάστας ἐξαπάτησε Μύρων.

“Toro, invano cerchi di montare la giovenca, poiché è senza vita,  
ma ti ha ingannato Mirone, lo scultore di vacche!”.

Il componimento fa parte della serie di epigrammi (AP 9, 713-742; 793-798) dedicati a elogiare la statua bronzea della vacca di Mirone che, a quanto pare, si ergeva ad Atene (cfr. Cic. *Verr.* 2, 4, 60; 135). A questo tema fa riferimento Plinio in *NH* 34, 57 *Myronem ... bucula maxime nobilitavit, celebratis versibus laudata quando alieno plerique ingenio magis quam suo commendantur*. Sembra che Leonida di Taranto sia stato il primo a scrivere un componimento sulla statua (AP 9, 719). I trentasei epigrammi celebrano un motivo tipico dell'estetica di età ellenistica: l'arte è una perfetta imitazione della natura. La descrizione delle opere d'arte e l'elogio della loro verosimiglianza è un tema ricorrente nella letteratura di questo periodo, cfr., e.g., Herod. 4, 25-38. Per la testimonianza offerta dagli epigrammi sulla statua cfr. G. Schwartz, *Die griechische Kunst des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. im Spiegel der Anthologia Graeca*, Diss. Universität Graz, Wien 1971, 24-27.

Il realismo della vacca di Mirone è un motivo assai ripetuto; cfr. G. Setti, *Studi sull'Antologia greca. Gli epigrammi degli Antipatri*, Torino 1890, 35, a proposito dei

---

AP 9, 734 = 41 Galán Vioque

P p. 477. Pla 4.13.22 f. 52<sup>v</sup>. Q f. 47<sup>v</sup>

Διοσκουρίδου Brunck de Bosch : Διόκριδο P Pl Q Ald.<sup>1</sup> Iuntin. Ascens. : sine auctoris nota Lascaris

**1** πόρτιν: μόσχον P Beckby • ἐπείγεται P : ἐγείρεται Lascaris Brunck in adnot. **2** ἐξαπάτησε Pl Q Lascaris : ἡπάτησε P

sei epigrammi che Antipatro dedica all'argomento: "dopo tutto su quell'opera insigne rivaleggiante con la realtà non c'era né si potea dir molto; e infatti tutte quelle stucchevoli variazioni <una quarantina circa nell'Antologia> riescono su per giù a questo unico concetto "par viva! C'è da scambiarla con una vera!"

Su questo ciclo di epigrammi cfr. Lausberg 1982, 223-237; O. Fuà, *L'idea dell'opera d'arte 'vivente' e la bucola di Mirone nell'epigramma greco e latino*, "RCCM" 15, 1973, 52-55; W. Speyer, *Myrons Kuh in der antiken Literatur und bei Goethe*, "Arcadia" 10, 1975, 171-179. Secondo Squire 2010, la ragione della grande popolarità di cui il tema godè fra gli epigrammisti risiede nel fatto che questa statua era una metafora della simulazione poetica compiuta dall'epigramma ecfrastico: come l'opera d'arte sembra reale, ma non lo è, allo stesso modo l'epigramma ecfrastico finge un oggetto materiale e una natura epigrafica che non possiede, essendo in realtà un testo antologizzato: "the fictions of literary epigram, oscillating between monumental inscription and collectible anthologized entity, find an analogy in the virtual reality of this bronze cow. The more epigrams added to the sequence, the more pressing the replicative agenda: with every new poem, it becomes harder to differentiate model from reproduction" (Squire 2010, 593)

Il componimento presenta evidenti parallelismi con Antip. AP 9, 721:

Μόσχε, τί μοι λαγόνεσσι προσέρχεαι; ἐς τί δὲ μυκᾷ;

ἅ τέχνα μαζοῖς οὐκ ἐνέθηκε γάλα.

L'attribuzione a Dioscoride non è sicura: Benndorf 1862, 46, separò questo componimento dal *corpus* di epigrammi di Dioscoride per la scarsa affidabilità del *lemma*, ricostruito unicamente attraverso congetture, e anche perché di questo poeta non è conservato nessun altro distico e nessuna altra descrizione di opere d'arte.

Sulla sua scia anche Gow e Page non inseriscono il componimento tra quelli dioscoridei, mentre diversa è la posizione di Brunck, Jacobs, Meineke, Dübner (cfr. nota *ad loc.*, 2, 243: "de vero nomine nihil esse potest dubitationis"), Beckby, Waltz, Paton, Pontani e, da ultimo, Galán Vioque, il quale, tra l'altro, fa notare come la

manca di un altro distico non sia rilevante, visto che una situazione analoga si riscontra in Asclepiade, il cui unico componimento di due versi è *AP* 12, 75; in ogni modo, lo studioso riconosce che “la coincidencia en el *lemma* de los mss. es un argumento muy serio en contra de la atribución a Dioscórides” (Galán Vioque 2001, 24).

Se si accetta l’attribuzione del componimento a Dioscoride, quello di Antipatro summenzionato sarebbe un’imitazione. La Gutzwiller osserva che un distico di Demetrio di Bitinia (*AP* 9, 730 = *FGE* 1) che fa riferimento a un vitello, un toro e un pastore, è un’imitazione che combina Anacr. *AP* 9, 715, Antip. *AP* 9, 721 e questo epigramma dioscorideo e, se avesse ragione Page 1981, 37, nel datare Demetrio al periodo tra Antipatro e Filippo di Tessalonica, sarebbe altamente probabile che egli incontrasse i tre epigrammi nella *Corona* di Meleagro: “we may assume, then, that the author of 9.734 was Meleagrian, although the ascription to Dioscorides must remain uncertain” (Gutzwiller 1998, 248, n. 44). Il distico presenta somiglianze strutturali con altri epigrammi di Dioscoride, come la posizione del γάϑ (cfr. 18, 9 e 39, 5) e l’uso di ἀλλά per introdurre l’antitesi.

### Commento

Ταῦρε, μάτην ἐπὶ πόρτιν ἐπείγεται: per l’uso del verbo in contesti erotici cfr. Archil. *fr.* 196<sup>a</sup>, 3 εἰ δ’ ὧν ἐπείγεται; come osserva la Di Castri, “Dioscoride innesta una pennellata burlescamente erotica nel contesto ecfrastico” (Di Castri 1996, 52).

πόρτιν: accetto la lezione di Pl (così anche Brunck, Jacobs, de Bosch, Meineke, Dübner, Pontani e Galán Vioque), preferibile a μόσχον di P (seguito invece da Beckby e Paton), perché questo secondo termine non è mai utilizzato nella serie di epigrammi dedicati a elogiare la scultura della vacca di Mirone (cfr. Jacobs 1817, 623, *ad loc.*: “nusquam alibi in tot epigrammatis vacca Myronis appellatur μόσχος”).

ἔστι γὰρ ἄπνους: cfr. Tull. Gem. AP 16, 30, 5\* (sul Salmoneo di Polignoto) εἰμὶ γὰρ ἄπνους. Come si è detto, in età ellenistica è ricorrente il *topos* di lodare un'opera d'arte sottolineandone soprattutto la verosimiglianza.

ἀλλά εὖ βουπλάκτας ἐξαπάτησε Μύρων: proprio la presenza di un composto come βουπλάκτας farebbe propendere per un'attribuzione dell'epigramma a Dioscoride, che in numerosi componimenti dà prova di amare particolarmente i neologismi fantasiosi. Miron fu uno scultore del V secolo a. C., molto apprezzato per le sue sculture di dei, eroi, atleti e animali e incluso nel canone dei migliori scultori greci (cfr. Cic. *de orat.* 3, 26, Luc. *Somn.* 8). Cfr. RE 16.1 (1933), 1124-1130 (G. Lippold), M. Robertson, *A History of Greek Art*, Cambridge 1975, 339-344; J. Boardman, *Greek Sculpture: The Classical Period*, New York 1985, 80; A. F. Stewart, *Greek Sculpture: an Exploration*, New Haven 1990, 147-149. Per il tema dell'inganno in questi epigrammi cfr. I. Männlein-Robert, *Stimme, Schrift und Bild: Zum Verhältnis der Kunst in der hellenistischen Dichtung*, Heidelberg 2007, 87-93. Secondo Squire 2010, 616, "the ontological liminality of the image, fluctuating between a real-life cow and its artistic mimesis, serves to figure the liminal ontology of epigram, at once a monumental inscription and its tome-trapped literary representation".

## Tavola delle corrispondenze

Questo commento	<i>Antologia Palatina</i>	Gow-Page	Galán Vioque
1	5.56	1	1
2	5.138	2	4
3	5.53	3	5
4	5.193	4	6
5	5.55	5	7
6	5.52	6	10
7	5.54	7	8
8	12.169	8	12
9	12.14	9	3
10	12.37	10	2
11	12.171	11	9
12	12.170	12	11
13	12.42	13	13
14	6.290	14	14
15	6.126	15	15
16	6.220	16	16
17	7.351	17	17
18	7.407	18	18
19	7.31	19	19
20	7.410	20	20
21	7.411	21	21

22	7.37	22	22
23	7.707	23	23
24	7.708	24	24
25	7.485	25	29
26	7.450	26	25
27	7.484	27	31
28	7.162	28	36
29	7.456	29	35
30	7.229	30	26
31	7.430	31	27
32	7.434	32	28
33	7.76	33	30
34	9.568	34	31
35	9.340	35	38
36	11.195	36	39
37	11.363	37	40
38	7.178	38	37
39	7.166	39	33
40	7.167	40	34
41	9.734		41

## BIBLIOGRAFIA

### Edizioni

Beckby 1965 = H. Beckby, *Anthologia Greca. Griechisch-Deutsch*, I-IV. Verbesserte Auflage, München s.a. (1965) (1957-1958<sup>1</sup>)

Brunck 1772-1776 = R.F.P. Brunck, *Analecta Veterum Poetarum Graecorum*, Strasburgo 1772-1776, 3 voll.

Dübner 1864, 1872 = *Epigrammatum Anthologia Palatina cum Planudeis et appendice nova epigrammatum veterum ex libris et marmoribus ductorum*, annotazione inedita Boissonadii, Chardonis de la Rochette, partim inedita Jacobsii, metrica versione Hugonis Grotii, et apparatu critico instruxit F. Dübner, Parisiis (I 1864; II 1872)

Galán Vioque 2001 = G. Galán Vioque, *Dioscórides. Epigramas*, Huelva 2001

Geffcken 1976 = J. Geffcken, *Griechische Epigramme*, Hildesheim 1976 = Heidelberg 1916

Gow - Page 1965 = A. S. F. Gow, D. L. Page, *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams*, I-II, Cambridge 1965

Gow - Page 1968 = A. S. F. Gow, D. L. Page, *The Greek Anthology. The Garland of Philip and Some Contemporary Epigrams*, I-II, Cambridge 1968

Jacobs 1794-1814 [Jacobs<sup>1</sup>] = C.F.W. Jacobs, *Anthologia Graeca sive poetarum Graecorum lusus ex recensione Brunckii*, Leipzig 1794-1814, 13 voll.

Jacobs 1813-1817 [Jacobs<sup>2</sup>] = C.F.W. Jacobs, *Anthologia Graeca ad fidem codicis olim Palatini nunc Parisini ex apographo Gothano edita*, I-III, Lipsiae 1813-1817 (I 1813; II 1814; III 1817)

Meineke 1842 = A. Meineke, *Delectus poetarum anthologiae graecae cum adnotatione critica*, Berlino 1842

Page 1975 = D. L. Page, *Epigrammata Graeca*, Oxford 1975

Page 1981 = D. L. Page, *Further Greek Epigrams*, Cambridge 1981

Paton 1916-1918 = W.R. Paton, *The Greek Anthology*, London 1916-1918, 5 voll.

Pontani 1978-1981 = F.M. Pontani, *Antologia Palatina*, I-IV, Torino 1978-1981 (I, 1978; II, 1979; III, 1980; IV, 1981)

Preisendanz 1911 = C. Preisendanz, *Anthologia Palatina*, Leiden 1911, 2 voll.  
 Reiske 1754 = J.J. Reiske, *Anthologiae a Constantino Cephala conditae libri tres: duo nunc primum, tertius post Iensium iterum editi cum Latini interpretatione, commentaries, et notitia poetarum* (Lipsiae: In bibliopolio Gleditschiano, 1754)  
 Stadtmüller 1894-1906 = H. Stadtmüller (ed.), *Anthologia Graeca epigrammatum Palatina cum Planudea*, Lipsiae 1894-1906, 3 voll.  
 Waltz 1928-1994 = P. Waltz, et al., *Anthologie grecque*, Paris 1928-1994.

### **Bibliografia generale**

Acosta-Hughes – Barbantani 2007 = B. Acosta-Hughes, S. Barbantani, *Inscribing Lyric*, in Bing-Bruss 2007, 429-457  
 Adams 1982 = J. N. Adams, *Latin Sexual Vocabulary*, Londra 1982  
 Alfonsi 1974 = L. Alfonsi, *Da Filelide a Properzio*, “Aegyptus” 54, 1974, 176-177  
 Aly 1921 = W. Aly, *Satyrspiel*, RE, II A, 1921, coll. 235-247  
 Apollonio 1971-1974 = M. Apollonio, *Per un’analisi strutturale della leggenda di Tespi*, “Dioniso” 14, 1971-1974, 433-441  
 Argentieri 1998 = L. Argentieri, *Epigramma e libro. Morfologia delle raccolte epigrammatiche premeleagree*, “ZPE” 121, 1998, 1-20  
 Atallah 1966 = W. Atallah, *Adonis dans la littérature et l’art grec*, Paris 1966  
 Baldwin 1980 = B. Baldwin, *More Love with Doris*, “Mnemosyne” 33, 1980, 357-358  
 Barrette 1996 = P. E. Barrette, *A Critical Appreciation of the Amatory Epigrams of Dioscorides*, Diss. Mc Master University 1996  
 Battezzato 2006 = L. Battezzato, *La fatica dei canti: tragedia, commedia e dramma satiresco nel frammento adespoto 646a TrGF*, in E. Medda - S. Mirto - M. P. Pattoni (edd.), *Komodotragodia. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C. Atti del Convegno internazionale (Pisa, 24-25 giugno 2005)*, Pisa 2006, 19-68  
 Benndorf 1862 = O. Benndorf *De Anthologiae Graecae epigrammatis quae ad artes spectant*, Diss. Bonn 1862  
 Bing 1988 = P. Bing, *The Well-Read Muse: Present and Past in Callimachus and the Hellenistic Poets*, Göttingen 1988



- Bing 1995 = P. Bing, *Ergänzungspiel in the Epigrams of Callimachus*, "A&A" 41, 1995, 115-131
- Bing - Bruss 2007 = P. Bing, J. S. Bruss (edd.), *Brill's Companion to Hellenistic Epigram. Down to Philip*, Leiden-Boston 2007
- Bonanno 1978 = M. G. Bonanno, *Lalage (Hor. Carm. 1.22)*, in E. Livrea, G. Aurelio Privitera (edd.), *Studi in onore di Anthos Ardizzoni*, vol. I, Roma 1978, 94-98
- Borgeaud 2006 = P. Borgeaud, *La Madre degli dei. Da Cibeles alla Vergine Maria*, Brescia 2006
- Bossi 1990 = F. Bossi, *Studi su Archiloco*, Bari 1990<sup>2</sup>
- Bremer 1975 = M. Bremer, *The Meadow of Love and Two Passages in Euripides' Hippolytus*, "Mnemosyne" 28, 1975, 268-280
- Bremmer 2005 = J. N. Bremmer, *Attis: a Greek God in Pessinous and Rome*, in Ruurd R. Nauta & A. Harder, *Catullus' Poem on Attis: Text and Contexts*, Leiden-Boston 2005, 25-64
- Brink 1971 = C. O. Brinck, *Horace on Poetry*, Cambridge 1971
- Bruss 2010 = Jon J. Bruss, *Epigram* in James J. Clauss – Martine Cuypers (edd.), *A Companion to Hellenistic Literature*, Malden 2010, 117 ss.
- Burkert 1979 = W. Burkert, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley-Los Angeles-London 1979 = *Mito e Rituali in Grecia. Struttura e Storia*, Roma 1996
- Cairns 1998 = F. Cairns, *Asclepiades and the Hetairai*, "Eikasmos" 9, 1998, 165-193
- Cairns 2008 = F. Cairns, *The Hellenistic Epigramma Longum*, in A. M. Morelli (a cura di), *Epigramma Longum. Da Marziale alla tarda antichità. Atti del Convegno internazionale Cassino 29-31 maggio 2006*, tomo I, Cassino 2008, 58-64
- Cameron 1981 = A. Cameron, *'Asclepiades' girl friends*, in H. P. Foley (ed.), *Reflections on Women in Antiquity*, New York-London-Paris 1981, 294-295 e 301 nn. 67-68
- Cameron 1993 = A. Cameron, *The Greek Anthology from Meleager to Planudes*, Oxford 1993
- Cameron 1995 = A. Cameron, *Callimachus and His Critics*, Princeton 1995
- Cataudella 1973 = Q. Cataudella, *Recupero di un'antica scrittrice greca*, "GIF" 25, 1973, 253-263

- Cipolla 2009 = P. Cipolla, *Due Testimonia relativi a Pratina di Fliunte (Dioscoride, AP 7, 707; Pap.Petrie 2.49 (B).20-24)*, in P. Mureddu, G.F. Nieddu, S. Novelli (a cura di), *Tragico e comico nel dramma attico e oltre: intersezioni e sviluppi paralleli*, Amsterdam 2009, 51-75
- Clack 2001 = J. Clack, *Dioscorides and Antipater of Sidon: The Poems*, Wauconda 2001
- Conca 1997 = F. Conca, *Anacreonte nel VII libro dell'Antologia Palatina*, "Atti dell'Accademia Pontaniana" n.s. 46, 1997, 105-118
- Cozzoli 2003 = A.-T. Cozzoli, *Sositeo e il nuovo dramma satiresco*, in A. Martina (cur.), *Teatro greco postclassico e teatro latino: Teorie e prassi drammatica. Atti del Convegno Internazionale, Roma, 16-18 ottobre 2001* Roma 2003, 265-291
- Cresci 1977 = L. R. Cresci, *Studi sugli epigrammi erotici di Dioscoride*, "Sileno" 3, 1977, 255-268
- Cresci 1979 = L. R. Cresci, *Studi su alcuni epigrammi sepolcrali di Dioscoride*, "Maia" 31, 1979, 247-257
- D'Alessio 2007 = G. B. D'Alessio, Ἦν ἰδοὺ: *ecce Satyri (Pratina, PMG 708 = TrGF 4 F 3)*. *Alcune considerazioni sull'uso della deissi nei testi lirici e teatrali*, in F. Perusino e M. Colantonio (cur.), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica: forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa 2007, 95-128
- Degani – Burzacchini 2005 = E. Degani, G. Burzacchini, *Lirici Greci*, Bologna 2005<sup>2</sup>
- De Gregori 1901 = L. de Gregori, *Di Dioscuride e dei suoi epigrammi*, "SIFC" 9, 1901, 149-193
- Delcourt 1939 = M. Delcourt, *Le suicide par vengeance dans la Grèce ancienne*, "RHR" 119, 1939, 154-171
- Denniston 1954 = J. D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford 1954<sup>2</sup> (= 1934)
- De Vries 1972 = G. J. De Vries, Ἀβρὰ χορεύειν *dans une épigramme de Dioscoride (Anth. Pal. VII 31)*, in *Studi classici in onore di Quintino Cataudella*, vol. II, Catania 1972, 221-224
- Di Castri 1995 = M. B. Di Castri, *Tra sfoggio erudito e fantasia descrittiva: un profilo letterario di Dioscoride epigrammatista (I) 1. Epigrammi letterari*, "A&R" 40, 1995, 173-196

- Di Castri 1996 = M. B. Di Castri, *Tra sfoggio erudito e fantasia descrittiva: un profilo letterario di Dioscoride epigrammatista (II) 2. Epigrammi epitimbici, anatematici, ecfrastici*, "A&R" 41, 1996, 49-54
- Di Castri 1997 = M. B. Di Castri, *Tra sfoggio erudito e fantasia descrittiva: un profilo letterario di Dioscoride epigrammatista (III) 3. Epigrammi erotici e scoptici*, "A&R" 42, 1997, 1-8; 51-73
- Dihle 1981 = A. Dihle, *Der Prolog der Bacchen und die antike Überlieferungsphase des Euripides-Textes*, Heidelberg 1981
- Di Marco 2003 = M. Di Marco, *Poetica e metateatro in un dramma satiresco d'età ellenistica*, in A. Martina (cur.), *Teatro greco postclassico e teatro latino: teorie e prassi drammatica*, Roma 2003, 41-74
- Di Marco 2013 = M. Di Marco, *Studi su Asclepiade di Samo*, Roma 2013
- Fantuzzi – Hunter 2002 = M. Fantuzzi – R. Hunter, *Muse e Modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Roma-Bari 2002
- Fantuzzi 2006 = M. Fantuzzi, *Callimaco, l'epigramma, il teatro*, in G. Bastianini-A. Casanova (curr.), *Callimaco: cent'anni di papiri*, Firenze 2006, 69-87
- Fantuzzi 2007a = M. Fantuzzi, *Dioscoride e la storia del teatro*, in R. Pretagostini e E. Dettori (ed.), *La cultura ellenistica: persistenza, innovazione, trasmissione (Atti del Convegno COFIN 2003, Tor Vergata, 19-21/09/2005)*, Roma 2007, 105-123
- Fantuzzi 2007b = M. Fantuzzi, *Epigram and the Theater*, in Bing - Bruss 2007, 477-495
- Fortuna 1993 = S. Fortuna, *Sofocle, Sositeo, il dramma satiresco (Dioscoride, AP VII 37 e 707*, "Aevum Antiquum 6, 1993, 237-249
- Fraser 1972 = P.M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria*, I, 595-607, Oxford 1972
- Gabathuler 1937 = M. Gabathuler, *Hellenistische Epigramme auf Dichter*, Diss. Basel, Borna-Leipzig 1937
- Gallo 1991 = I. Gallo, *Il dramma satiresco posteuripideo: trasformazione e declino*, "Dioniso" 61, 1991, 151-168
- Garrison 1978 = D. H. Garrison, *Mild Frenzy. A Reading of the Hellenistic Love Epigram*, Hermes 41, Wiesbaden 1978
- Gentili 1977 = B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico*, Roma-Bari 1977

- Gentili 1982 = B. Gentili, *Archiloco e la funzione politica della poesia del biasimo*, "QUCC" 11, 1982, 7-28
- Gentili 2000 = B. Gentili, *Archiloco. Frammenti*, Milano 2000<sup>2</sup>
- Gerber 1978 = D. E. Gerber, *The Female Breast in Greek Erotic Literature*, "Arethusa" 11, 1978, 203-212
- Giangrande 1967 = G. Giangrande, *Hellenistische Epigramme*, "Eranos" 65, 1967, 39-48
- Giangrande 1968 = G. Giangrande, *Sympotic Literature and Epigram*, in *L'épigramme grecque* (Entr. Fond. Hardt XIV), Genève 1968, 91-177
- Giangrande 1973 = G. Giangrande, *Gli epigrammi alessandrini come arte allusiva*, "QUCC" 15, 1973, 7-31
- Glötz 1920 = G. Glötz, *Le fêtes d'Adonis sous Ptolémée II*, "REG" 33, 1920
- Glucker 1973 = J. Glucker, *Dioscorides, AP VII 411, 2 and Some Related Problems*, "Eranos" 71, 1973, 84-94
- Gow 1960 = A. S. F. Gow, *The Gallus and the Lion*, "JHS" 80, 1960, 88-93
- Gow 1963 = A. S. F. Gow, *Two Epigrams by Dioscorides*, in AA.VV., *Miscellanea di studi alessandrini in memoria di A. Rostagni*, Torino 1963, 527-530
- Griessmair 1966 = E. Griessmair, *Das Motiv der Mors Immatura in den griechischen metrischen Grabinschriften*, Innsbruck 1966
- Gutzwiller 1998 = K. Gutzwiller, *Poetic Garlands: Hellenistic Epigrams in Context*, Berkeley-Los Angeles-London 1998
- Harvey 1974 = A. Harvey, *An Epigram of Dioscorides*, "Hermes" 102, 1974, 372
- Harvey 1979 = A. Harvey, *An Epigram of Dioscorides: AP 7, 31*, "Eranos" 77, 1979, 168-170
- Hecker 1843 = A. Hecker, *Commentatio critica de Anthologia Graeca*, Leiden 1843
- Hecker 1852 = A. Hecker, *Commentationes criticae de Anthologia Graeca pars prior*, Leiden 1852
- Henderson 1991 = J. Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, Oxford 1991<sup>2</sup> (New Haven - London, 1975<sup>1</sup>)
- Hepding 1903 = H. Hepding, *Attis seine Mythen und sein Kult*, Giessen, 1903, 98-122

- Hubaux-Henry 1937 = J. Hubaux, R. Henry, *Sur cinq épigrammes de Dioscoride*, in *Mélanges offerts à A. M. Desrousseaux par ses amis et ses élèves*, Paris 1937, 219-224
- Hutton 1946 = J. Hutton, *The Greek Anthology in France and in the Latin Writers of the Netherlands to the year 1800*, Ithaca-New York 1946,
- Iordanoglou 2003 = D. Iordanoglou, *Literary Loves: Interpretations of Dioscorides 1-5 and 7 G.-P.*, Diss. Uppsala 2003
- Iordanoglou 2009 = D. Iordanoglou, *Is This Not a Love Song? The Dioscorides Epigram on the Fire of Troy* (Anth. Pal. 5. 138), in I. Nilsson (ed.), *Plotting with Eros: Essays on the Poetics of Love and the Erotics of Reading*, Copenhagen 2009, 83-97
- Irwin 1974 = E. Irwin, *Colour Terms in Greek Poetry*, Toronto 1974
- Kleinknecht 1937 = H. Kleinknecht, *Zur Parodie des Gottmenschentums bei Aristophanes*, "ARW" 34, 1937
- Lancellotti 2002 = M. G. Lancellotti, *Attis: between Myth and History: King, Priest and God*, Leiden-Boston-Köln 2002
- Lausberg 1982 = M. Lausberg, *Das Einzeldistichon: Studien zum antiken Epigramm*, München 1982
- Livingstone – Nisbet 2010 = N. Livingstone, G. Nisbet, *Epigram*, Cambridge 2010
- Lloyd-Jones-Parsons 1983 = H. Lloyd-Jones, P. Parsons (edd.), *Supplementum Hellenisticum*, Berlin 1983
- Longo 1967 = V. Longo, *L'epigramma scoptico greco*, Genova 1967
- Ludwig 1967 = W. Ludwig, *Kunst der Variation im Liebesepigramm*, in *L'Epigramme Grecque*, Entretiens Hardt 14, 1967
- Lumb 1920 = T. W. Lumb, *Notes on the Greek Anthology*, London 1920
- Maas 1938 = P. Maas, *Zu einigen Hellenistischen Spottepiogrammen*, "SIFC" 15, 1938, 79-81
- Mackail 1911 = J. W. Mackail, *Select Epigrams from the Greek Anthology*, London, New York and Bombay 1911
- Maltomimi 2001 = F. Maltomimi, *Nove epigrammi ellenistici rivisitati (PPetrie II 49b)*, "ZPE" 134, 2001, 55-66

- Martino 1998 = G. Martino, *Sofocle, gli abiti di porpora, il dramma satiresco e la nuova maniera timoclea*, "SIFC" 16, fasc. 1, serie III, 1998, 8-16
- Moll 1920 = O. Moll, *Dioskorides, Vorbilder, Nachahmungen, Metrik*, Zürich 1920
- Murgatroyd 1984 = P. Murgatroyd, *Amatory Hunting, fishing and fowling*, "Latomus" 43, 1984, 362-368
- Murgatroyd 1995 = P. Murgatroyd, *The Sea of Love*, "CQ" 45, 1995, 9-25
- Napolitano 1979 = F. Napolitano, *Il teatro di Sositeo*, "Rend. Acc. Arch. Lett. Bell. Art." 54, 1979, 65-92
- Nicolosi 2007 = A. Nicolosi, *Ipponatte, Epodi di Strasburgo. Archiloco, Epodi di Colonia (con un'appendice su P.Oxy. LXIX 4708)*, Bologna 2007
- Nicolucci 2003 = V. Nicolucci, *Il dramma satiresco alla corte di Attalo I: fonti letterarie e documenti archeologici*, in A. Martina (a cura di), *Teatro greco postclassico e teatro latino: teorie e prassi drammatica. Atti del Convegno Internazionale, Roma, 16-18 ottobre 2001*, Roma 2003, 325-342
- Nisbet – Hubbard 1970 = R. G. Nisbet, M. Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes book I*, Oxford 1970
- Paganelli 1989 = L. Paganelli, *Il dramma satiresco. Spazio, tematiche e messa in scena*, "Dioniso" 59, 1989, 213-282
- Pickard-Cambridge 1962 = A. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford 1962 (II ed., cur. T.B.L. Webster)
- Poehlmann – Tichy 1982 = E. Poehlmann, E. Tichy, *Zur Herkunft und Bedeutung von κόλλοψ*, "Serta Indogermanica. Festschrift für Günther Neumann, herausgegeben von Johannes Tischler", Innsbruck 1982, 287-315
- Pohlenz 1927 = M. Pohlenz, *Das Satyrspiel und Pratinas von Phleius*, NGG 1927, 298-321 = *Kleine Schriften*, Hildesheim 1965, II, 473-496
- Prauscello 2006 = L. Prauscello, *Singing Alexandria. Music between Practice and Textual Transmission*, Leiden-Boston 2006
- Privitera 1967 = G. A. Privitera (*La rete di Afrodite. Ricerche sulla prima ode di Saffo*), "QUCC" 4, 1967, 38-39
- Reitzenstein 1893 = R. Reitzenstein, *Epigramm und Skolion. Ein Beitrag zur Geschichte der Alexandrinischen Dichtung*, Giessen 1893 (= Hildesheim-New York 1970)

- Reitzenstein 1905 = R. Reitzenstein, *Dioskurides*, *RE* 5.1, 1905, 1126-1127
- Ribichini 1981 = S. Ribichini, *Adonis: aspetti "orientali" di un mito greco*, Roma 1981
- Richlin 1992 = A. Richlin, *The Garden of Priapus*, New York-Oxford 1992<sup>2</sup>
- Ridgeway 1910 = W. Ridgeway, *The Origin of Tragedy with special references to the Greek Tragedians*, Cambridge 1910
- Rosen 2007 = R. M. Rosen, *The Hellenistic Epigrams on Archilochus and Hipponax*, in Bing – Bruss 2007, 459-476
- Rossi 1972 = L. E. Rossi, *Il dramma satiresco attico. Forma, fortuna e funzione di un genere letterario antico*, "Dial.Arch." 6, 1972, 248-302
- Rossi 2001 = L. Rossi, *The epigrams ascribed to Theocritus: a method of approach*, Leuven 2001
- Rostagni 1955-1956 = A. Rostagni, *Scritti Minori*, Torino 1955-1956, II, 382-387
- Rudberg 1947 = G. Rudberg, *Thespis und die Tragödie*, "Eranos" 45, 1947, 13-21
- Salanitro 1972 = G. Salanitro, *Varia graeco-latina*, in *Studi classici in onore di Quintino Cataudella*, 2, Catania, 1972, 494-498
- Sandin 2000 = P. Sandin, *An Erotic Image in Asclepiades 5*, "Mnemosyne" 53, 2000, 345-6
- Schrier 1979 = O. J. Schrier, *Love with Doris. Dioscorides*, Anth. Pal. V 55 (= 1483-1490 Gow-Page), "Mnemosyne" 32, 1979, 307-326
- Seaford 1977-78 = R. Seaford, *The Hyporchema of Pratinas*, "Maia" 29-30, 1977-78, 81-94
- Sens 2011 = A. Sens, *Asclepiades of Samos. Epigrams and Fragments*, Oxford 2011
- Slater 1999 = W. J. Slater, *Hooking in Harbours: Dioscurides XIII Gow-Page*, "CQ" 49.2, 1999, 503-514
- Squire 2010 = M. Squire, *Making Myron's Cow Moo? Ecphrastic Epigram and the Poetics of Simulation*, "AJPh" vol. 131, n. 4, 2010, 589-634
- Sutton 1973 = D. F. Sutton, *Two epigrams of Dioscorides (AP VII. 37 and 707)*, "RSC" 21, 1973, 173-176
- Taillardat 1965 = J. Taillardat, *Les images d'Aristophane. Études de langue et de style*, Paris 1965<sup>2</sup>

- Tarán 1979 = S. L. Tarán, *The Art of Variation in the Hellenistic Epigram*, Leiden 1979, 7-51
- Tarán 1985 = S. L. Tarán, Εὐχὰς τοῖς ἄλλοις. *An erotic Motif in the Greek Anthology*, “JHS” 105, 1985, 90-107
- Tedeschi 2002 = G. Tedeschi, *Lo spettacolo in età ellenistica e tardo antica nella documentazione epigrafica e papiracea*, “Papyrologica Lupiensia” 11, 2002, 87-187: 103-112
- Tedeschi 2011 = G. Tedeschi, *Intrattenimenti e spettacoli nell’Egitto ellenistico-romano*, Trieste 2011
- Ten Brink, B., *De duobus in Philaenidem epigrammatis*, “Philologus” 6, 382-384
- Tsantsanoglou 1973 = K. Tsantsanoglou, *The Memoirs of a Lady from Samos*, “ZPE” 12, 1973, 183-195
- Tueller 2008 = M. A. Tueller, *Look Who’s Talking. Innovations in Voice and Identity in Hellenistic Epigram*, Leuven-Paris-Dudley 2008
- Van Herwerden 1874 = H. van Herwerden, *Ad Anthologiam Palatinam*, “Mnemosyne” 2, 1874, 302-346
- Veniero 1905 = A. Veniero, *Poeti de l’Antologia Palatina, secolo III a.C.* Volume 1 primo – Parte prima: *Asclepiade, Callimaco, Dioscoride, Leonida Tarentino, Posidippo*. Testo, versione e commento, con introduzione su la genesi de l’epigramma epidittico ed erotico, Ascoli Piceno 1905, 92-131
- Vezzali 1989 = M. L. Vezzali, *Dioscoride revisitato*, “Lexis” 3, 1989, 89-105
- Webster 1963 = T.B.L. Webster, *Alexandrian Epigrams and the Theatre*, in AA.VV., *Miscellanea di studi alessandrini in memoria di A. Rostagni*, Torino 1963, 531-543
- Webster 1964 = T.B.L. Webster, *Hellenistic Poetry and Art*, New York 1964
- Weinreich 1941 = O. Weinreich, *Zwei Epigramme: Dioskorides V 138 und Krinagoras IX 429*, “Wiener Studien” 59, 1941, 61-88
- Weinreich 1948 = O. Weinreich, *Epigramm und Pantomimus*, Tübingen 1948
- Weisshäupl 1889 = R. Weisshäupl, *Die Grabgedichte der griechischen Anthologie*, Wien 1889
- West 1974 = M. L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin-New York 1974



Wilamowitz – Moellendorff 1924 = U. von Wilamowitz – Moellendorff, *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, I-II, Berlin 1924

Williamson 1995 = M. Williamson, *Sappho's Immortal Daughters*, Cambridge-London 1995

Xanthakis-Karamanos 1994 = G. Xanthakis-Karamanos, *The Daphnis or Lityerses of Sositheos*, "AC" 63, 1994, 237-250

Xanthakis-Karamanos 1997 = G. Xanthakis-Karamanos, *Echoes of Earlier Drama in Sositheos' Daphnis and Lycophron's Menedemus*, "AC" 66, 1997, 121-143

Zanker 2007 = G. Zanker, *Characterization in Hellenistic Epigram*, in Bing – Bruss 2007, 233-249

